

BELGIUM, THE GOLDEN DECADES



1880 – 1914

Edited by
JANE BLOCK

BELGIAN FRANCOPHONE LIBRARY

U d'of Ottawa



39003020261219

Belgium,
The Golden Decades,
1880–1914

Edited by
Tansu Bloch



BRILL

Leiden, The Netherlands
www.brill.com

Belgian Francophone Library

Donald Flanell Friedman
General Editor

Vol. 3



PETER LANG

New York • Washington, D.C./Baltimore
Bern • Frankfurt am Main • Berlin • Vienna • Paris

Belgium,
The Golden Decades
1880–1914

Edited by
Jane Block



PETER LANG

New York • Washington, D.C./Baltimore
Bern • Frankfurt am Main • Berlin • Vienna • Paris

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Belgium, the golden decades, 1880-1914/ Jane Block (editor).

p. cm. — (Belgian francophone library; vol. 3)

Includes bibliographical references and index.

I. Arts, Belgian. 2. Avant-garde (aesthetics)—Belgium—History 19th century.

3. Avant-garde (aesthetics)—Belgium—History 20th century. 4. Arts—

Political aspects—Belgium. I. Title. II. Series.

NX555.A1B54 700'.9493'09034—dc20 96-18596

ISBN 0-8204-2741-1

ISSN 1074-6757

Die Deutsche Bibliothek-CIP-Einheitsaufnahme

Belgium, the golden decades, 1880-1914/ Jane Block (editor).

—New York; Washington, D.C./Baltimore; Bern; Frankfurt am Main; Berlin;

Vienna; Paris: Lang.

(Belgian francophone library; Vol. 3)

ISBN 0-8204-2741-1

NE: GT

NX

555

'A1

B54

1997

Cover Illustration: Gisbert Combaz. *Le Feu* from the postcard series

Les éléments, 1989. Brussels: Dietrich and Co. (Photo: The Author)

Cover design by George Lallas.

The paper in this book meets the guidelines for permanence and durability of the Committee on Production Guidelines for Book Longevity of the Council of Library Resources.



© 1997 Peter Lang Publishing, Inc., New York

All rights reserved.

Reprint or reproduction, even partially, in all forms such as microfilm, xerography, microfiche, microcard, and offset strictly prohibited.

Printed in the United States of America.

Nous sommes très reconnaissants envers le Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique ainsi qu'envers le Premier Conseiller Monsieur Jean-Luc Outers pour la généreuse donation nous permettant la publication de ce livre.

Dedicated in loving memory to Luc Fontainas whose contribution to this volume has enriched us all.

Contents

List of Illustrations	ix
Abbreviations	xxi
Acknowledgments	xxiii
Introduction	1
I ARTISTS AND THEIR SOURCES	9
1 Victor Horta, Art Nouveau, and Freemasonry David Hanser	11
2 La Foule et le boulevard: James Ensor and the street politic of everyday life Susan M. Canning	41
II ARTISTS AND THEIR EXHIBITIONS	65
3 The Decorative "Arts and Crafts" at Les XX and La Libre Esthétique Amy F. Ogata	67
4 "Vie et Lumière." Prémices sur un air nationaliste et débuts prometteurs Danielle Derrey-Capon	99
III ARTISTS AND THEIR MILIEU	139
5 Odilon Redon et ses amis belges Adrienne et Luc Fontainas	141
6 The Art of the Law: Le Jeune Barreau, Patron of Arts and Letters Jane Block	181

IV HOMAGE TO FRANCINE-CLAIRE LEGRAND	221
7 À Francine	223
Pierre Baudson	
“La Femme et le Symbolisme,” a fragment: <i>La Dame en Détresse</i> de James Ensor	227
Francine-Claire Legrand	
Curriculum Vitae	231
Francine-Claire Legrand: A Bibliography of Her Writings	233
Christopher Quinn	
Selected Bibliography	241
Contributors' Notes	251
Index	255

List of Illustrations

Fig. 1-1	18
Victor Horta	
<i>Autrique House</i> , 1892-93, Brussels	
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)	
Fig. 1-2	21
Victor Horta	
<i>Autrique House</i> , Brussels	
Detail of loggia cartouche	
(Photo: The Author)	
Fig. 1-3	22
A. Samÿn	
<i>Grand Temple</i> , Brussels	
Taken from <i>Emulation</i> , 1884	
(Photo: The Author)	
Fig. 1-4	23
Victor Horta	
<i>Autrique House</i> , Brussels	
Detail of <i>bel étage</i> windows showing uraeus motif	
(Photo: The Author)	
Fig. 1-5	24
Victor Horta	
<i>Autrique House</i> , Brussels	
Imposte grill detail	
(Photo: The Author)	

- Fig. 1-6 25
Victor Horta
Autrique House, Brussels
Basement window grills
(Photo: The Author)
- Fig. 1-7 28
Victor Horta
Autrique House
Decoration on the pseudo-loggia
(Photo: The Author)
- Fig. 2-1 47
James Ensor
The Lively and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem, 1885
Drawing
Ghent Museum voor Schone Kunsten
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels
C.Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)
- Fig. 2-2 49
James Ensor
The Cathedral, 1886
Etching
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er
C. Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)
- Fig. 2-3 51
James Ensor
Death Pursuing a Flock of People, The Triumph of Death, 1887
Drawing
Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels
C.Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)
- Fig. 2-4 53
James Ensor
The Entry of Christ into Brussels in 1889, 1888

- Oil on Canvas
Malibu The J. Paul Getty Museum
(Photo: J. Paul Getty Museum
C.Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)
- Fig. 2-5 55
"Carnaval!" from *La Bombe*
26 February 1887
(Photo: Bibliothèque Royale Albert 1er
C. Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)
- Fig. 2-6 57
James Ensor
The Strike, 1888
Drawing
Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels
C. Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)
- Fig. 2-7 58
James Ensor
Belgium in the 19th Century, 1889
Etching
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er
C. Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)
- Fig. 3-1 70
Salon japonais (Mme. Vve. Vermeiren-Coché after
Théophile Fumière)
From Théophile Fumière, *Les arts décoratifs à l'exposition du cinquantenaire belge*, 1880
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 3-2 71
Cheminée en chêne sculpté avec peinture céramique
(Mme. Vve. Vermeiren-Coché after Théophile Fumière)
From Théophile Fumière, *Les arts décoratifs à l'exposition du cinquantenaire belge*, 1880
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

- Fig. 3-3 74
Walter Crane
The Frog Prince (London and New York:
George Routledge and Sons, 1874)
(Photo: Department of Rare Books and
Special Collections. Princeton University Libraries)
- Fig. 3-4 76
Paul Gauguin
Vase decorated with Breton Scenes, ca. 1890
Brussels Musées Royaux d'Art et d'Histoire
(Photo: Copyright IRPA-KIK Bruxelles)
- Fig. 3-5 78
Auguste Delaherche
Plate, ca. 1892
(Photo: Copyright IRPA-KIK Bruxelles)
- Fig. 3-6 79
Henry van de Velde
La Veillée d'anges, 1893
Embroidery
(Photo: Musée Bellerive, Zurich)
- Fig. 3-7 84
Gustave Serrurier-Bovy
Cabinet de travail, 1894
From *The Studio Magazine*
(Photo: Marquand Art Library. Princeton
University Libraries)
- Fig. 3-8 88
Gustave Serrurier-Bovy
Chambre d'artisan, 1895
From *The Studio Magazine*
(Photo: Marquand Art Library. Princeton
University Libraries)
- Fig. 3-9 93
Victor Horta

- Dining room*, 1897
From *Art et Décoration*
(Photo: Bibliothèque d'Art, Fondation Isabelle
Errera, ENSAV La Cambre)
- Fig. 4-1 100
Théo van Rysselberghe
Portrait d'Octave Maus, 1885
Huile sur toile
Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
(Photo: Copyright IRPA KIK Brussels)
- Fig. 4-2 102
L'Envoi d'Edgar Degas à La Libre Esthétique de 1904
comptait neuf pastels et dessins ainsi que cinq
peintures
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Archives de l'Art Contemporain, 44022)
- Fig. 4-3 110
Emile Claus
Les Asters, 1906
Jardin de la Villa "Zonneschijn" à Astene
Huile sur toile
Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 4-4 117
Lettre de James Ensor à George Morren
Ostende, 8 septembre 1904
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Archives de l'Art Contemporain, 48187)
- Fig. 4-5 118
Lettre d'Octave Maus à George Morren
St.-Jean-de-Luz, 17 novembre 1904
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Archives de l'Art Contemporain, 48200)
- Fig. 4-6 123
George Morren

- La Toilette*, 1903
Présenté à La Libre Esthétique 1905
section *Vie et Lumière* (n° 210)
Huile sur toile
Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
(Photo: IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 4-7 125
Circulaire Vie et Lumière
février 1905
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 48208)
- Fig. 4-8 126
Vue de salle à La Libre Esthétique de 1905, Musée Moderne
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Archives de l'Art Contemporain 15675)
- Fig. 4-9a 128
Lettre d'Emile Claus à George Morren
[Astene, janvier 1905]
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Archives de l'Art Contemporain 48112)
- Fig. 4-9b 129
Suite de lettre d'Emile Claus à George Morren
[Astene, janvier 1905]
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Archives de l'Art Contemporain 48112)
- Fig. 5-1 142
Jonathan
Jules Destrée
Gravure d'après une photographie
Caprice Revue n° 30, 23 juin 1888
Archives et Musée de la Littérature,
Bibliothèque Royale Albert 1er
(Photo: N. Hellyn)
- Fig. 5-2 146
D'Amire (?)

- Edmond Picard
Gravure
Caprice Revue n° 48, 27 octobre 1888
Archives et Musée de la Littérature,
Bibliothèque Royale Albert 1er
(Photo: N. Hellyn)
- Fig. 5-3 151
Jonathan
Emile Verhaeren
Gravure d'après une photographie
Caprice Revue n° 16, 17 mars 1888
Archives et Musée de la Littérature,
Bibliothèque Royale Albert 1er
(Photo: N. Hellyn)
- Fig. 5-4 152
Odilon Redon
Frontispiece pour Emile Verhaeren, *Les Soirs*,
Bruxelles: Edmond Deman, 1888
Fonds Verhaeren, Archives et Musée de la Littérature,
Bibliothèque Royale Albert 1er
(Photo: N. Hellyn)
- Fig. 5-5 154
Odilon Redon
Dessin préparatoire pour la lithographie *L'Idole*
Répertorié au Musée Plantin-Moretus sous le titre
Le poète (MPM VV 603/45)
Copyright Museum Plantin-Moretus, Anvers
- Fig. 5-6 156
Odilon Redon
Frontispice pour Emile Verhaeren, *Les Débâcles*, Bruxelles:
Edmond Deman, 1888
Fonds Verhaeren, Archives et Musée de la Littérature,
Bibliothèque Royale Albert 1er
(Photo: N. Hellyn)
- Fig. 5-7 157
Odilon Redon

- Frontispice pour Emile Verhaeren
Flambeaux Noirs, Bruxelles: Edmond Deman, 1891
Fonds Verhaeren, Archives et Musée de la Littérature,
Bibliothèque Royale Albert 1er
(Photo: N. Hellyn)
- Fig. 5-8 158
Odilon Redon
Projet de frontispice pour *Les Flambeaux Noirs*
Fusain sur papier
Fonds Verhaeren, Archives et Musée de la Littérature,
Bibliothèque Royale Albert 1er
- Fig. 5-9 161
Photographie d'Edmond Deman, vers 1900
Anvers, Archives Deman
- Fig. 6-1 182
View of Rue de la Régence with Joseph Poelaert's
Palais de Justice, Brussels
(Photo: Courtesy of André Bollen)
- Fig. 6-2 184
Portrait Photograph of Edmond Picard
From *Cinquantenaire Professionel de M. Edmond Picard*,
23 April 1860-23 April 1910
Brussels: Vve. Larcier, 1910
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 6-3 189
Théo van Rysselberghe
Conférence du Jeune Barreau
Fête Jubilaire du 50me anniversaire
14 February 1891
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 6-4 192
Xavier Mellery
Fédération des Avocats Belges, 1894
Photographic reproduction

- Antwerp, Vleeshuis Museum
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 6-5 194
Gisbert Combaz
1er Congrès International des Avocats
From *Journal des Tribunaux* 1 August 1897
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 6-6 195
Gisbert Combaz
Menu for the 1er Congrès International des Avocats, 1897
Lithograph
Collection L. Wittamer-de Camps
(Photo: The Author)
- Fig. 6-7 196
Gisbert Combaz
Exposition des Beaux-Arts, 1 May 1899
Lithograph
Antwerp, Vleeshuis Museum
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 6-8 198
Table of typefaces from the illustrated lecture—
(*Pour ceux qui se font imprimer*) of Charles Dumercy
for the Jeune Barreau, Antwerp, 1898
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 6-9 199
Léon Abry
Exposition d'Affiches Artistiques, 1897
Lithograph
Antwerp, Vleeshuis Museum
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 6-10 200
Privat Livemont
Savon Cristel, 1896
Lithograph

- Antwerp, Vleeshuis Museum
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 6-11 202
Fernand Khnopff
Ex-Libris *Barreau de Bruxelles*,
From *L'Ex-Libris* (November 1913)
(Photo: The Author)
- Fig. 6-12 203
Gisbert Combaz
L'Avocat, 1904
Lithograph
Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers,
The State University of New Jersey
Purchased with funds donated by Ralph and
Barbara Voorhees and Scott Voorhees
(Photo: Dan Dragan)
- Fig. 6-13 204
Albéric Collin
Exposition du Document Judiciaire, 1911
Lithograph
Antwerp, Vleeshuis Museum
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)
- Fig. 6-14 207
Louise Danse
Cover illustration for *Palais Noël*, 1892
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 6-15 208
Gisbert Combaz
Cover illustration for *Le Palais*, 1893-94
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er,
Brussels)
- Fig. 6-16 209
Gisbert Combaz
Cover illustration for *Palais Noël*, 1894

- (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er,
Brussels)
- Fig. 6-17 211
Gisbert Combaz
Conférence du Jeune Barreau
Fête de Rentrée, 29 October 1898
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 6-18 212
Charles Didisheim
Conférence du Jeune Barreau de Bruxelles
Gnôthi Séauton, 4 November 1899
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 6-19 213
Edmond van Offel
Vlaamsche Conferentie der Balie van Antwerpen
Gedenkalbum, 1885-1910
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)
- Fig. 7-1 224
Photograph of Francine-Claire Legrand
In Pursuit of Ensor's late works
Chicago, October 1991
(Photo: The Author)
- Fig. 7-2 229
James Ensor
La Dame en Détresse
Oil on canvas, 1882
(Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels
C.Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)

Abbreviations

AACB	Archives de l'Art Contemporain en Belgique
AML FS	Archives et Musée de la Littérature, Fonds Spécial Verhaeren
KMSK	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
M	Mellerio, André. <i>Odilon Redon</i> . Paris: Société pour l'étude de la gravure française, 1913. Reprint. New York: Da Capo Press, 1968.
MPM	Musée Plantin-Moretus
MRBAB	Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
POB	Parti Ouvrier Belge

Acknowledgments

Every editor in this series owes a debt of thanks to Donald Friedman for indefatigably championing Belgian belles-lettres. I, too, have benefitted greatly from his moral support and friendship throughout this project; but I feel this debt all the more keenly because in the present work Donald has allowed me to shift the emphasis to the fine arts. Although the influence of Verhaeren, Maeterlinck and other Belgian writers can be found within these pages, and the ties between art and literature are often strong, this volume departs from its predecessors by focusing on architecture, painting, decorative arts, and art patronage in fin-de-siècle Belgium.

The result is a bilingual publication that we hope both serves as an introduction to the subject and provides a forum for new research. To all the contributors I extend my heartiest appreciation. For a variety of reasons, the Belgians, Pierre Baudson, Danielle Derrey-Capon, and Adrienne and Luc Fontainas, worked under a less than optimal deadline and commendation goes to them.

My thanks to my many Belgian colleagues who put up with incessant queries and faxes, and who sheltered and fed me from time to time. A special embrace for Jean-Luc and Yvette De Paepe, André and Nicky Bollen, Georges and Micheline Colin, Brigitte and Roger Cardon, Fabrice and Sophie Van de Kerckhove, Mme. Paul Van der Perre, and M. et Mme. Louis Wittamer.

At the University of Illinois at Urbana-Champaign, assistance came from various quarters. The Research & Publications Committee of the University Library provided support for the publication of images. The entire staff of Ricker Library aided me in innumerable ways: verifying citations, helping with inter-

library loan requests, and with their patience during writing and editing, while Karen DeWitt and Sarah Wenzel, my graduate assistants, prepared the final manuscript.

A final word of thanks to my very special friend, Elaine Block; to Mickey and Sam Kruty; and of course, to Paul and Spencer, who are never far from my heart.

Jane Block

Introduction

Belgium, the Golden Decades, 1880-1914 takes as its theme the unbridled dynamism, experimentation, and change during thirty-five years that mark Belgium's renaissance of arts and letters. Encompassing the era from the fiftieth anniversary of the country's independence to the outbreak of World War I, the book's six essays illuminate the period's extraordinary flourishing of the arts against a backdrop of societal unrest, colonial expansion, and social progress.

Serving as a metaphor for the creative vitality of these Golden Decades is Gisbert Combaz's image of *Le Feu* (cover illustration), one of a trio of depictions of fire from a twelve-card set depicting the four elements designed in 1898. Through the new medium of the artistic postcard, Combaz conveys a message vital to his time. The seething cauldron surrounded by a sea of red-hot flames graphically depicts the energy of "La Belgique en Réveil." Despite incessant barrages of swirling orange, salmon and red waves, the fount of this sacred flame remains steady and stable.

An intense and heated re-awakening was felt in every aspect of cultural endeavor. James Ensor and Fernand Khnopff rocked the painter's world; Henry van de Velde, Georges Lemmen and Willy Finch pushed the decorative arts to new bounds; and Constantin Meunier exalted the working man in sculpture as even Rodin had failed to do. In his architecture, Victor Horta overthrew past allegiance to historic styles, including the local Neo-Renaissance and Neo-Baroque idioms, to create forms that personified the age, sparking wild imitations from Paris to Vienna. Horta's muse defied convention; his creative flame brought forth in three-dimensional form arabesques and swirls that had only been applied to two-dimensional art. Similarly,

Horta's compatriot, Paul Hankar, provided arts and crafts models for a new urbanism that was sweeping Brussels. Literary reviews arose that ardently and passionately kept the flame of debate alive: *La Jeune Belgique* defended "l'art pour l'art," while *L'Art Moderne* promulgated "l'art social." All of these creative spirits worshipped the all-encompassing art of Richard Wagner and championed the Franco-Belgian composers Vincent d'Indy, César Franck, Ernest Chausson, Guillaume Lekeu, and their great interpreter Eugène Ysayë. The progressive exhibition societies, Les Vingt (Les XX) and its successor La Libre Esthétique, brought together under one roof the most avant-garde of these fervent spirits in literature, music, and art.

Much of the remarkable vitality centered upon Brussels, which had been completely transformed during the reign of King Léopold II (1865-1909). Léopold's building campaign, the creation of wide boulevards à la Haussmann's Paris, and the extensive railroad network leading in and out of Brussels, attempted no less than the creation of a modern European capital to rival London, Paris, Berlin and Vienna. As the population swelled from 140,000 in 1830 to four-and-one-half times that number by 1900, the industrialized economy suffered a succession of strikes and riots throughout the 1880s and 1890s. The conservative Catholic party, which swept into power in 1884, battled the liberals and socialists to hold the reins of government over the ensuing decades. Progressive ideas, such as universal suffrage, compulsory education, and improvement of working conditions, were aired in the Parliament and fought on the streets of Belgium's burgeoning cities.

The political and artistic fervor, accompanied by a degree of personal freedom unknown in many parts of Europe—as well as a predominantly French-speaking population—attracted political exiles from France. Pierre Prud'hon, Charles Baudelaire, and Gustave Courbet fled from the southern neighbor's less conciliatory policies, periodically infusing the local scene with a new vitality. At the same time, a Flemish nationalist movement was already underway that in the twentieth century has further enriched the cultural discourse.

And in 1883, Les XX burst upon the scene. Dissatisfied with both the existing government-sponsored Triennial Salons (an-

nual shows that rotated among Brussels, Antwerp, and Ghent) and with other so-called independent art groups in Brussels, the artists of Les XX demanded complete artistic freedom. But breaking free of the conservative stranglehold on the arts proved difficult. Les XX's survival was insured by the support of two enlightened collectors, aesthetes and lawyers—Octave Maus and Edmond Picard. Founders of the avant-garde periodical, *L'Art Moderne*, the lawyers split their duties: Maus was the artistic impresario with a judicious eye for new talent and considerable organizational abilities; Picard was the warrior who protected the group with his combative pen and persuasive tongue. During the decade from 1884-1893, Les XX's annual exhibitions grouped together a core of Vingtistes and an international array of artists whose sole communality was diversity. Their thirst for independence from authority led to an astonishing willingness to break rules and to foster a climate where "les apporteurs de neuf" would flourish. Incorporating painting, sculpture, decorative arts, music, and literature, Les XX's international scope attracted many of the most innovative artists of the period. Its tenth and last exhibition proved to be a prologue to its dynamic successor, La Libre Esthétique (1894-1914), which continued for twenty-one more seasons, led by none other than Octave Maus.

The emphasis on experimentation, championing of newness in every art form, and its association with the ranks of known Socialist reformers such as Maus and Picard, angered many in the conservative press. Critics drew parallels between anarchism in politics and the successive waves of Impressionism, Neo-Impressionism, Symbolism, and decorative arts that appeared at Les XX and La Libre Esthétique. But Les XX's defenders firmly believed that "avant-gardism" was a way of life, not merely an approach to aesthetics, that encompassed even legal affairs. As Picard explained to French artist Odilon Redon, "Mais ne perdez pas de vue qu'ici nos journaux bourgeois, comme partout du reste, s'attaquent à l'Art nouveau dans tous les domaines: littérature, peinture, musique, barreau, etc. . . . Nous sommes l'Avant-garde; il faut nous accoutumer aux avantages et aux inconvénients de cette situation."¹ The cauldron of new ideas was to contain measures of literature, painting, music—and the law.

While *Belgium, the Golden Decades* does not purport to study "la Belgique en Réveil" in all its manifestations, it contains essays on architecture, painting, decorative arts, and the confluences of art and literature and of art and law. Many of the contributions discuss the seminal role played by Les XX and La Libre Esthétique in promoting the arts; these two active exhibition societies sound a leitmotif for the cultural context of the book. All of the essays present material that has not appeared elsewhere; they appear here in their original languages.

The book's six essays and commemorative tribute are grouped into four chapters. The first chapter, "Artists and Their Sources," contains two monographic studies of individuals. David Hanser explores the early work of Victor Horta, the creator of the art nouveau style in architecture, and his association with freemasonry and masonic lodges in Belgium. Hanser's analysis of the Autrique and Tassel houses reveals the extent to which masonic imagery is intimately linked to Horta's personal style. Susan Canning delves into James Ensor's recurring use of the crowd as a subject in his major works. Searching contemporary social and political events, anarchist periodicals, and books by contemporary analysts of crowd psychology including Hippolyte Taine and Gustave Le Bon, Canning uncovers the degree to which Ensor's depictions of crowds both reflect and depart from anxiety over these public manifestations.

In Chapter II, "Artists and Their Exhibitions," Amy Ogata focuses on the decorative arts shown at Les XX and La Libre Esthétique, to provide a new perspective from which to view those famous groups, while Danielle Derrey-Capon illuminates the genesis of a relatively obscure exhibition society, La Vie et Lumière, which finally gets its due. Ogata traces decorative arts within the context of radical politics, including Henry van de Velde's conversion to the study of everyday objects, Gustave Serrurier-Bovy's complete installations, and themes of primitivism, handicraft, and the desire to reinvigorate the decorative arts with moral values. Derrey's account of the society, Vie et Lumière, which included Ensor, Georges Lemmen, Emile Claus, and George Morren, explores its formation after a heated argument between Maus and Picard over the 1904 Libre

Esthétique exhibition on Impressionism, which excluded all Belgians except Théo van Rysselberghe. Picard, angered for a variety of reasons which Derrey explores, advanced a nationalist outlook over Maus' international point of view.

Chapter III, "Artists and Their Milieu," treats broad issues of receptivity and cultural influence. Adrienne and Luc Fontainas examine the reception in Belgium of works by Odilon Redon, while Jane Block reveals the surprising patronage of the avant-garde by Brussels' evolving legal profession in the 1880s and 1890s. The Fontainases explore the patronage of Redon by Picard, Maus, Jules Destrée, Emile Verhaeren, Iwan Gilkin and Edmond Deman, documenting the role of Les XX and La Libre Esthétique in promoting his work before its acceptance in France, and suggesting the implications of this research. Block examines the patronage of Le Jeune Barreau in Brussels and Antwerp through art exhibitions, their major publications, and their collections, and shows the similar ideals held by radical lawyers, including Maus and Picard, and the artists they fostered.

Chapter IV is a posthumous tribute to the Belgian art historian and critic, Francine-Claire Legrand. Legrand was to have contributed an essay entitled "La Femme et le Symbolisme" to the volume. Beyond sketching the bare bones of her essay, Mme. Legrand completed only a brief analysis of Ensor's enigmatic masterwork, *La Dame en Détresse*, which we have decided to publish here in conjunction with an *homage* to Francine, prepared by our mutual friend and colleague, Pierre Baudson. Also included are a *Curriculum Vitae* setting forth the basic highlights of Legrand's prolific career and a detailed bibliography of her publications compiled by Christopher Quinn, assistant librarian at the University of Illinois, Ricker Library.

All of the contributors to the present volume have benefited extensively from the model of scholarship set by Francine Legrand. In Francine's passing we have lost a lively intelligence, a keen eye, a mentor and, to many of us, a cherished friend.

It is hoped that the series of essays and homage to Francine Legrand presented in *Belgium the Golden Decades, 1880-1914* will serve to focus attention upon the diversity of cultural ideas that co-existed in Belgium during these heady years. Indeed,

the ingredients thrown into Combaz's cauldron could not be contained. Highly charged and volatile as they were, the intellectual, social, political, and artistic forces boiled over, magically fanning the flames of creativity and enriching both art and life in fin-de-siècle Belgium.

Jane Block

Notes

1. Roseline Bacou, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren...à Odilon Redon* (Paris: Librairie José Corti, 1960), 163. In this letter dated 31 January 1890 Picard was complimenting Redon for his exhibit at Les XX.

Author: [Faint text]
and [Faint text]

ARTISTS AND THEIR SOURCES

Chapter 1

Victor Horta, Art Nouveau, and Freemasonry

David Hanser

On 23 December 1888 Victor Horta was received into *Les Amis Philanthropes*, one of the most liberal and politically powerful Masonic lodges in Belgium. On 23 December 1889 he was made a *compagnon* (Journeyman or Second Degree Mason) and on 10 March 1890 a Master Mason.¹ In his memoirs he denies that he joined the Masons to advance himself.

Oh, what a wonderful time in my life! How wonderful to be industrious without wasting time: one worked a little later—or didn't sleep at all, to tell the truth. . . . Great returns from a small investment, especially since a meeting of Masons wasn't an architectural association! But it was a respite for the spirit, an excitation of one's energies. Tassel, Charbo, and Huberti were professors at the Université Libre. I was the "Vitruvius," but a Vitruvius whose opinions were respected and whose replies were always trenchant. The "archisec" was appreciated. . . .

Charbo, Tassel, Autrique, Lefébure, Huberti, and the others who made up our circle of friends were always, above and beyond their professional qualities, the "Absolutes;" too Absolute in their convictions to know how to make the concessions necessary to elbow their way to the top. Just as there are those born to be in government, there are those who are molded in the "dough" of opposition: I was one of the latter politically, aesthetically, sentimentally. By nature, without flattering ourselves, we all were. In this closed circle, with its limited views about the quantitative and expansive views about the infinity of knowledge, there could only be amicable understanding; what pleased one pleased the others.

Although each sought employment commensurate with his desires, I was the only one still waiting for the future clients who would provide the means to realize what was expected of me, given my past and my aspirations to *create* architecture by abandoning the [historical] styles and by expressing the materials [of construction].²

Horta may have become a Mason for intellectual stimulation, fellowship, and idealism, but his post at the Université Libre de Bruxelles resulted largely from his being "*pistonné*"—advanced through the influence of—his lodgebrothers.³ Whether these friends promoted him primarily because of friendship and respect for his abilities or because he was a fellow Mason, or, more likely, for both reasons, their blatant appeals to Masonic loyalty nearly backfired. In the beginning, to judge from his account, Horta was merely encouraged to apply for the post by his closest friends in the lodge, Charbo, Autrique, Tassel, and Huberti, who were Université Libre de Bruxelles faculty. Apparently without his knowledge, they and Alphonse Balat (1819-1895), Architect to the King and Horta's teacher and patron, intervened on his behalf with the university's administration and tried to convince the academic council, whose president, Emile De Mot, was a high-ranking Mason, to give Horta preferential treatment. De Mot resented what he considered a misuse of Masonic loyalties and nearly rejected Horta out of hand.⁴ The council appointed him despite their reservations, but the appointment stirred up resentment and jealousy among older members of the profession: he was too young, and he was less qualified, experienced, and deserving of the appointment than other applicants.⁵

Two of this circle of Masonic lodgebrothers who had pressed for his appointment to the university, Emile Tassel and Eugène Autrique, commissioned, almost concurrently with the appointment, the houses that established Horta's independent career. It was in their houses that he introduced the Art Nouveau style with which he is identified and which rapidly became associated with the political left: "Freethinkers, socialists, and liberals had their buildings done in Art Nouveau style." Catholics, who chose Gothic Revival or Flemish Renaissance styles, "condemned Art Nouveau on the ground that its sinuous curves appeared to be the mark of a totally pagan lubriciousness, and forbade its teaching in the [Catholic] architectural schools of Saint-Luc."⁶

The architectural style conventionally called Art Nouveau and attributed to Horta must then, first of all, be understood as a political symbol of the liberal opposition to the central government which was in the 1890s both conservative and Catholic. Since Freemasonry and liberal politics are difficult to separate in the 1890s, an attack on the liberals, such as that quoted above, was, effectively, an attack on Freemasons.⁷ An association of Art Nouveau with liberalism would have been extended to some degree to Freemasonry. There are, however, reasons to believe that the sequence should be reversed, that the initial connotations of Art Nouveau were Masonic and that the liberal associations followed.

It was both possible and prudent in Belgium to be a clandestine Mason; it was more difficult to conceal active political participation. Thus, while most of Horta's clients during the "high Art Nouveau" phase of his career (1893 to 1902) hid their Masonic membership, most—Tassel, Autrique, Léon Furnémont, Ernest Solvay, Max Hallet, Fernand Dubois, Sander Pierron, and Dr. Féron—were, openly, leading members of the liberal progressive movement. The concealment by Horta's clients of their Masonic affiliations, combined with the relative secrecy that naturally surrounded Freemasonry in Belgium, and with the framing of Horta's Art Nouveau period by the two great events of late nineteenth-century Belgian liberalism, the 1892 and 1902 general strikes, has led most authors to see the political connotations of Art Nouveau and largely to ignore the Masonic.⁸

The affiliation of Freemasonry with liberal politics in Belgium, which makes it so difficult to separate the Masonic and liberal connotations of Horta's architecture, is one result of the profoundly anti-clerical stance which characterized Belgian Freemasonry during the nineteenth century. Anticlericalism had traditionally been an essential aspect of Freemasonry, but it induced much more opposition, thus the need for secrecy, in nineteenth-century Belgium than in most other countries. In England and France, where Speculative (as distinct from Operative) Freemasonry originated in the early eighteenth century, or especially in the United States, members participated more or less openly in Masonic activities without persecution.⁹ But in Belgium, Roman Catholicism was the established religion, and the vast majority of the population was devout.¹⁰ Pope

Clement XII's anti-Masonic bull, issued in 1738, was enforced, prompting Freemasons to become more actively anti-clerical and eventually, after the creation of Belgium as an independent state, more vigorously political.¹¹

The founding of the Université Libre de Bruxelles was the crucial event which precipitated open political action. The study and dissemination of scientific, rationalist concepts, that is, the study of books and ideas proscribed by the Catholic Church, had been a fundamental activity of Speculative Freemasonry from its inception. Its philosophy had been shaped by English deists and the *philosophes* and freethinkers of the Enlightenment who were preoccupied with these studies.¹² Consequently, European Freemasonry became increasingly associated with educational reform, especially in Belgium where the Church controlled educational institutions. To offer an alternative to the Catholic University at Louvain, members of the Espérance Masonic lodge, under the leadership of Theodor Verhaegen, founded in 1834 the *Université Libre de Belgique* (renamed the *Université Libre de Bruxelles* in 1842).¹³ Based on Masonic principles, and in complete contrast to Louvain's, the curriculum of the Université Libre de Bruxelles espoused "freedom of conscience . . . which rejected all principles of authority in philosophical, intellectual and moral matters."¹⁴

The university's anti-clericalism and its associations with Freemasonry and other leftist tendencies (such as positivism) led to uniform condemnation of the Masonic lodges by the Belgian bishops in January 1838. In defense, the combined Masonic lodges of Brussels formed Belgium's first Liberal party, the *Alliance Libérale*, and created "the first break between a Catholic government and a liberal municipality in a country still officially unionist."¹⁵ From this, the Masons grew into one of the most powerful political forces in Belgium. Active participation by Masons in Belgian politics came with the Grand Orient's abrogation of article 135 of its statutes (21 October 1854), which forbade political and religious discussions in the lodges. A bulletin of 14 July 1866 reinstated the proscription, but there continued to be direct political action. Lodges circumvented the restrictions by regrouping outside official meeting places or setting up public committees; for example, the *Alliance Libérale* and the *La Société de l'Alliance*, which was

founded by Verhaegen in 1841.¹⁶ The possible relevance of these "unofficial lodges" to Horta's designs will become evident during the discussion of the Tassel house.

The *Alliance Libérale*, which was almost immediately opened to non-Masons, began with a series of political successes. By 1838 the number of "Catholic" City Council members had been reduced to only three out of 31. By 1845 the *Alliance* controlled the Provincial Council of Brabant as well as the Chamber and City Council of Brussels. In 1846 the *Alliance* was powerful enough to use the Brussels City Hall for a liberal congress. But in 1884, it was roundly defeated in national elections, at least in part as a result of the success of its own liberal policy of expanding the franchise to the conservative general population. Liberals were thrown once again on the defensive with respect to national politics, a position they would occupy for decades.¹⁷ The resulting polarization of politics in Brussels set the national government in a bitter and sometimes violent struggle against the political left: Freemasons; members of the *Alliance* or its splinter groups (who were often also Masons); the city government of Brussels; and, for the most part, the faculty of the Université Libre de Bruxelles.

Horta himself appears never to have been politically active—or even sophisticated—despite the inevitable association of his architecture with the political left. There is scarcely a hint in the *Mémoires* or elsewhere that Horta shared his clients' political (as opposed to moral and ethical) convictions. If anything, the opposite is indicated.¹⁸ He implies a passive role, writing that he was "molded" by the political activities of his friends and the notoriety surrounding them, a stance his critics saw as opportunistic. The excitement surrounding his early clients' political activities seems primarily to have stimulated him; to have encouraged both him and his clients to attempt that innovative, personal style which was so immediately recognizable that it became a blazon for the Liberals. The controversy attached to architect, building, and client was, concomitantly, undoubtedly a factor in Horta's quick rise to prominence.

In no place does Horta indicate that he consciously set out to create a recognizable "Liberal Style;" that is, that he consciously incorporated signs and symbols associated with liberal Belgian ideologies into his architecture and decoration.

But a close examination of the facade of the Autrique house and of the original schemes for decoration of the Tassel house gives strong evidence that Horta incorporated Masonic symbols in these works. These symbols may have signified nothing more than the fraternal affiliation of the owners to the initiated, a semi-public sign much like a signet ring. They may also have served as an inspiration for the decorative style he invented. But it is difficult to believe, given the political climate of Brussels, that he could long have remained naive to the political implications of his architecture. His early clients and their friends were astute and prominent politicians who must have discussed with him the political repercussions of his work.

The hermetic nature of Masonic iconography complicates any attempt to recognize Masonic significance in Horta's works. Although a number of the Masonic signs and symbols which were received by Speculative Freemasonry from the medieval masons' guilds (such as the plumb, mason's square, level, and compass) have long been generally known and can be fairly easily recognized, there are at least as many which are neither. For familiar symbols, primary meanings are not initiative (that is, they are communicated to members not yet initiated and pledged to secrecy), and therefore tend in open societies, as with the Masonic pyramid and eye on the United States dollar bill or the square and compass on the cornerstone of the White House, to be recognized by the public. But in a political climate that made it imprudent to display Masonic symbols too obviously, even this category of symbols would be difficult to recognize, if incorporated by Horta into his decoration, because they would have to be transformed so that only the initiate would be certain they existed. Also, in turn-of-the-century Brussels, where Masons played so active but covert a political role, new symbols were no doubt invented which could be recognized only by initiates. It is, therefore, impossible to identify and decode any but the most obvious symbols or to speculate on any but the most evident meanings.

Horta designed a house for Eugène Autrique the second year after he was made a Master Mason. The initiation ritual and its symbolism would still have been vivid, and his enthusiasm for the lodge would have been at its peak. Autrique, an engineering graduate of the Ecole Polytechnique at the Université Libre

de Bruxelles who became *chef de travaux de topographie*, must have chosen Horta as his architect out of friendship and fraternal loyalty since Horta was relatively inexperienced and unknown in 1892.¹⁹ He had built little: a modest, relatively conventional house for G. Matyn in 1890; an addition to the house of an art collector two years before that; and he had received the commission for a structure to house a sculpture by Jef Lambeaux, the drawings for which he did not present to the city until the Autrique house was under construction. Horta's appointment (the same year as the commission) to the university, where Autrique was also on the faculty, must have reassured Autrique of his colleague's capability. Though Autrique's house was Horta's first major independent commission, it was an important one. It was evidently a significant factor in convincing Tassel to build his own more elaborate and generally better received house and was an impressive enough "first" work to have attracted Maurice Frison, who not only commissioned several works from Horta but also introduced him to a number of future clients outside Tassel's and Solvay's circle.²⁰

It is evident from Horta's *Mémoires* that he intended the Autrique house to call attention to itself. Still today a commanding presence on its street, it must have been all the more so when new (fig. 1-1).²¹ If Autrique was, as Horta described him in the excerpt from the *Mémoires* quoted above, an "Absolute," that is, a non-conformist, it may have been he who initially proposed that the house stand out from its neighbors. He cannot have been fundamentally opposed to the idea. Horta renounced his fees so that no compromises would have to be made in order to construct a building of the highest quality, a decision that cannot have been undertaken lightly by an architect with a virtually nonexistent practice and a family to support. He must have been motivated by more than fraternal Masonic duties, though the Absolutes' shared idealism must have played a role. Sacrificing his fees was a shrewd professional move, whatever part friendship and idealism played. In 1892-93, Horta needed a building that would attract attention, which would bring him publicity and a reputation for extraordinary creativity. As he himself observed, his career was not advancing. The gambit paid off. The Autrique house attracted both attention and, as previously noted, other clients.

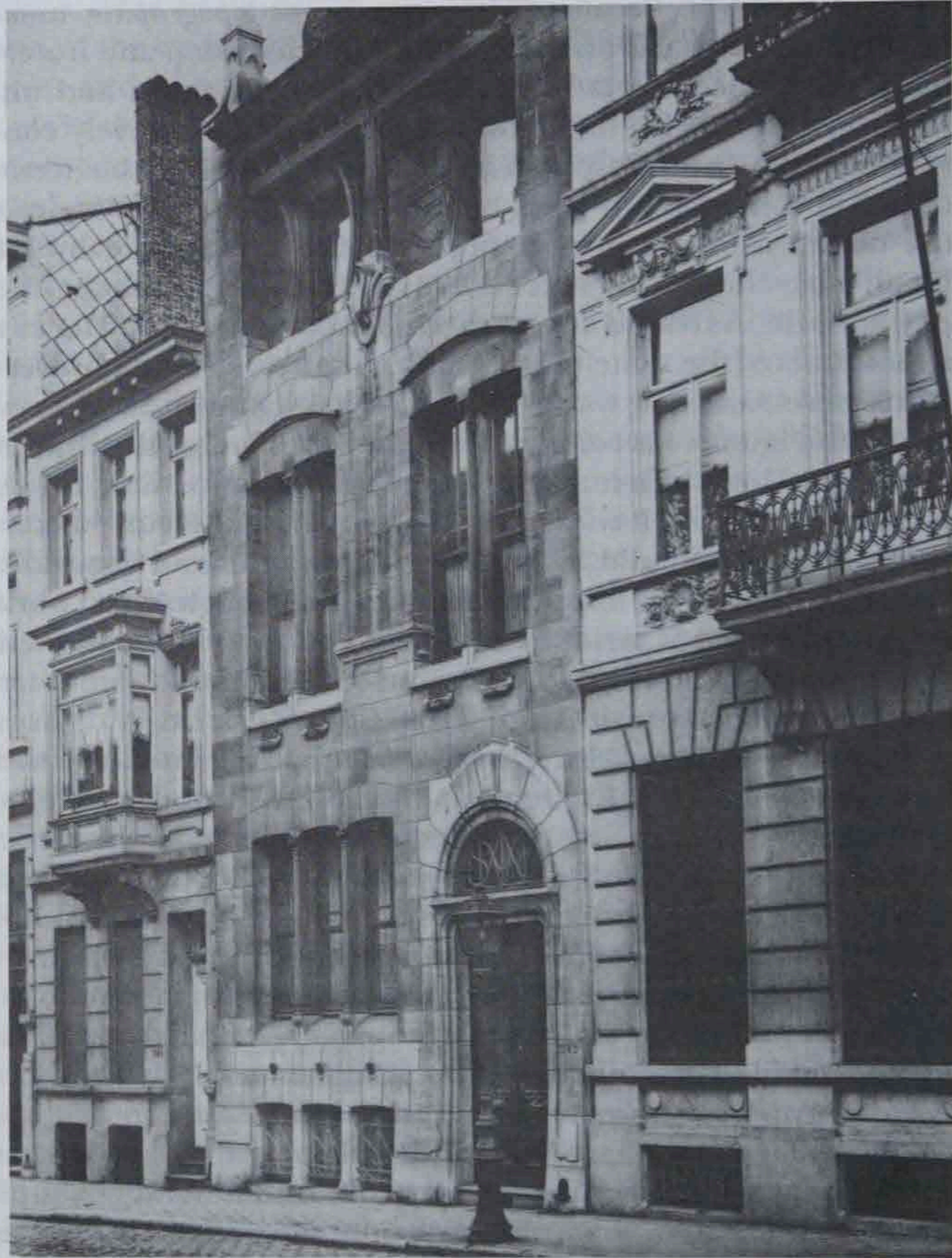


Fig. 1-1 Victor Horta. *Autrique House*, 1892-93 Brussels (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)

In plan the Autrique house was not especially novel, but it was in elevation. Horta cleverly exaggerated the apparent size of the building. By raising the party walls a full story and projecting the upper slope of the mansard roof past the lower slope and out to the plane of the facade he created an apparent log-

gia that is in reality an uninhabitable screen in front of the lower slope of the mansard roof. The two-story house gives the impression of having a full third floor. The construction of the house does not appear at first particularly advanced, but the ashlar stone construction that was made possible by the contribution of Horta's fees was traditionally a symbol of luxury. It is almost ostentatious in a house this modest and contributes to an impression of size. The facade's asymmetry and its unusual scale, created by unconventionally large openings which are made possible by the discreet introduction of exposed iron into the facade, are themselves sufficiently novel to distinguish the building from virtually any other contemporary house of its class.²²

Also unusual, for Brussels at least, is the style of the house. It is vaguely medieval but in inspiration neither French nor Flemish Gothic, which Belgian revivalists considered authentically Belgian. Horta's model was the tre- and quattrocento medieval Tuscan tower house. His choice of medieval Italian architecture rather than French or Flemish may reflect nothing more than a personal preference and another attempt to make the house "stand out"—there would have been few if any other examples of this style in Brussels,—but I believe the decision was more significant. By rejecting a French model, he had expressed opposition to fashionable academic and official government styles. By rejecting an "authentic Belgian" style, he implied independence from Belgian nationalist architects, that is, from Catholic conservatives. As Charles Buls noted in 1897, "The ardent Catholics who followed Baron Béthune at Ghent have founded the School of Saint-Luc, where pupils may draw all their teaching and their inspiration from [French or Flemish] Gothic models of the thirteenth century."²³ As ardent Masons, neither Autrique nor Horta would have wanted to have been associated with ardent Catholics.

Horta's medievalism was no more revivalist than gothic, however. The ornamental details were mostly invented. It is they that are most strikingly original, that designate the house as Masonic. The ornament is particularly consequential because there is so little of it. The purely architectural ornament is largely abstract (moldings, brackets, and frames), but two items—the sculpted element on the parapet of the pseudo-loggia and the pair of finials atop the party walls—are figural,

with forms unusual enough to suggest that they convey some symbolic meaning. The applied ornamentation, which is kept behind the surface of the wall, is also figural, also appears to be symbolic, iconic, or representational: principally the *sgraffito* frieze on the attic wall, but also the reliefs on the *bel étage* window reveals and the wrought-iron grills on the cellar windows and in front of the fanlight (*imposte*).

The cartouche-like element draped over the parapet of the loggia has a rhetorical architectonic function. Like the pedestal of the pier below it (or the embellishment of the top of a column to signify its function in receiving the load from the architrave), it represents a transfer of structural forces, or, as Franco Borsi terms it, a discharge of forces (fig. 1-2).²⁴ As, arguably, the most important decoration on the facade, it is also analogous to the traditional coats-of-arms that decorated palace facades and like them implies symbolic meaning. Although retaining the emblematic character, some of the leathery quality, and the shield-like outline of the Renaissance cartouche, the Autrique ornament is more three-dimensional and organic. It drapes over the parapet of the pseudo-loggia like eighteenth-century keystone decorations. In this kind of baroque decoration, the center is typically a figure: fruit, flowers, a head, or a monogram. The central feature of the Autrique cartouche is similarly developed. An S-shaped form bellies out from its lower edge and swings upwards, first backward and then forward, into a convex, pointed shape which resembles a hooded cobra or the uraeus on a pharaonic crown (compare fig. 1-2 with the uraei in the frieze above the door in fig. 1-3). Even more Egyptian in appearance are the hooded, uraeus-shapes emerging from trapezoidal, cavetto-profiled blocks on the upper parts of the *bel étage* window reveals (fig. 1-4). These blocks, unrelated as they are either to a structural element or the *appareillage* (the patterns formed by construction joints), are so uncharacteristic of Horta's usual integration of ornament that a special significance is suggested.

He has also taken pains to isolate the figures in the decorative wrought-iron grill in the lunette over the entry from and to contrast them with the architectural surround (fig. 1-5). All forms within the design are discrete figures. The angles of the central triangle are kept away from the vertical members which



Fig. 1-2 Victor Horta. *Autrique House*, Brussels. Detail of loggia cartouche (Photo: The Author)

divide the lunette in fourths and from the frame of the lunette, so that the triangle must be perceived as a pure geometrical shape rather than as diagonal bars. The symmetrical, serpentine curve is similarly independent. It is floated away from the lunette frame and is superimposed on the triangle and vertical supports. At only two points does it touch, rather than intersect, the triangle (near the base angles of the triangle).

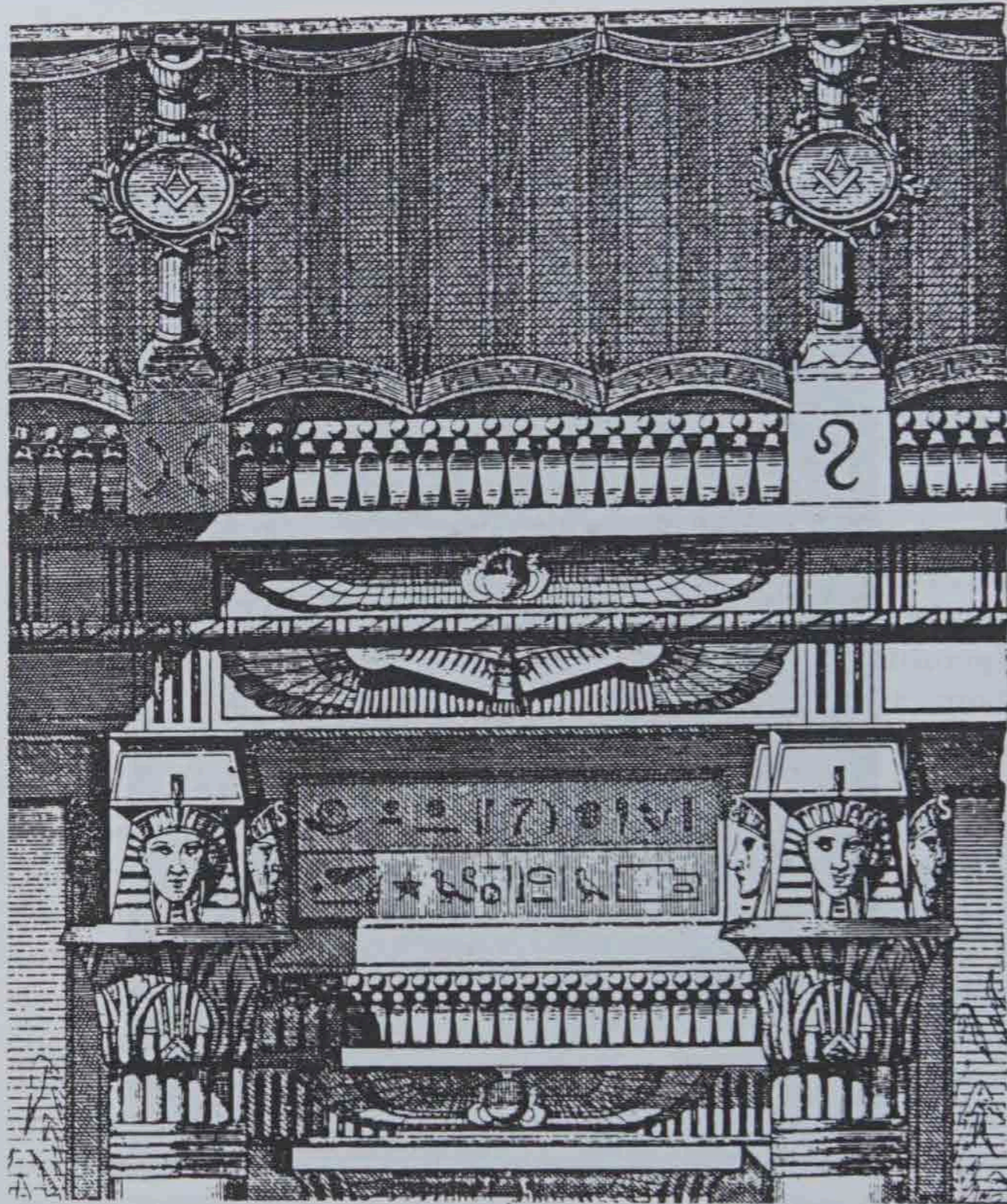


Fig. 1-3 A. Samyn. *Grand Temple*, Brussels. Taken from *Emulation*, 1884 (Photo: The Author)

Where the curve intersects the mid-points of the sides of the triangle, it bifurcates; the lower branch dips slightly below the horizontal bar of the lunette in a sharp "V," and the upper branch forms a shallower "U." The open ends of the curve reverse themselves abruptly in a whiplash curve, Horta's characteristic Art Nouveau motif, as they near the arch to touch the frame perpendicularly.

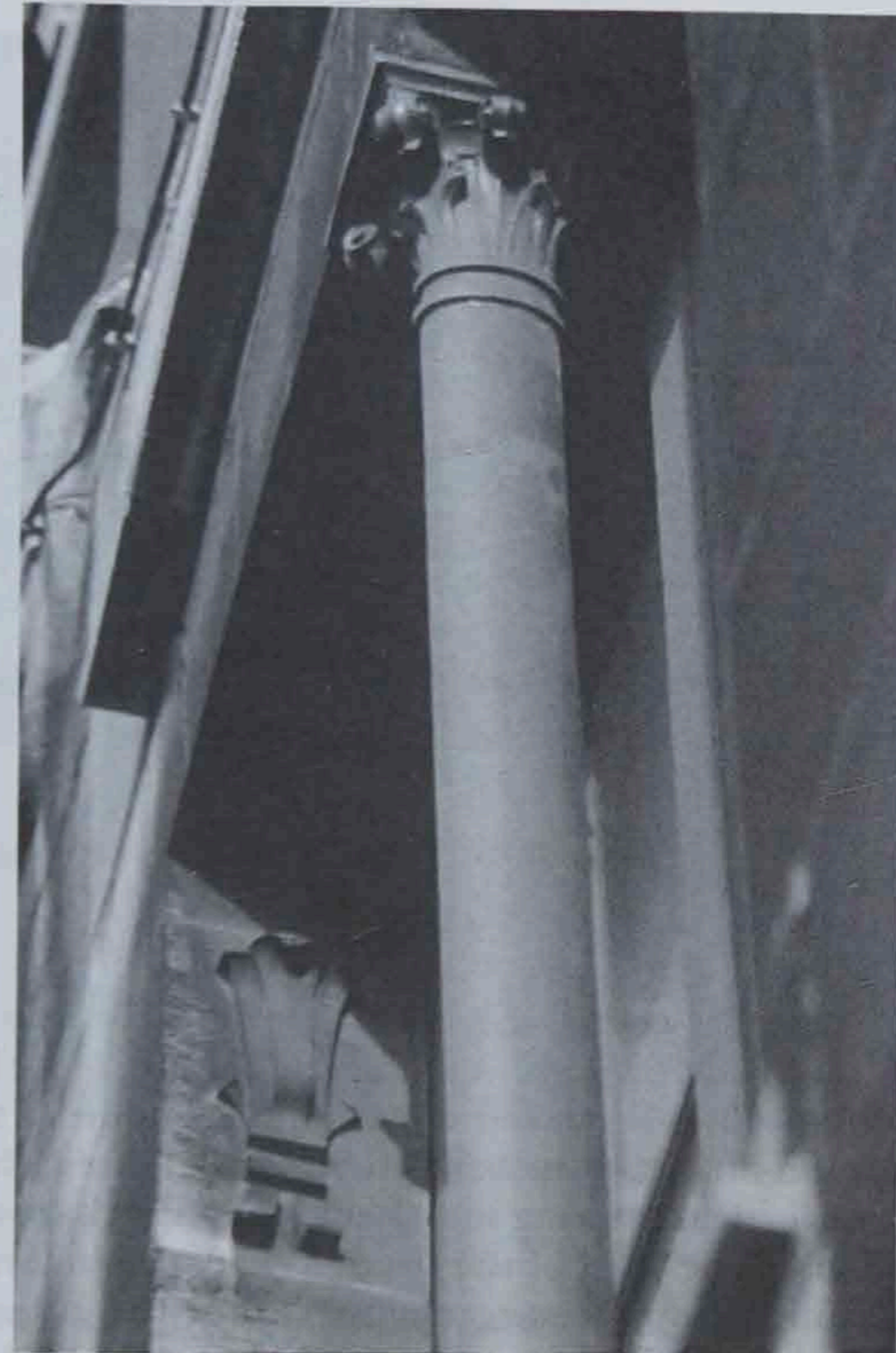


Fig. 1-4 Victor Horta. *Autrique House*, Brussels. Detail of *bel étage* windows showing uraeus motif (Photo: The Author)

The design is neither conventionally geometric nor entirely abstract. More elaborate than a merely protective function would require but less pretty than mere decoration, it appears emblematic. If the triangle is interpreted as a pyramid and the curve as a pair of serpents, the grill would carry through the Egyptian theme of the window reveal decorations and the cartouche.

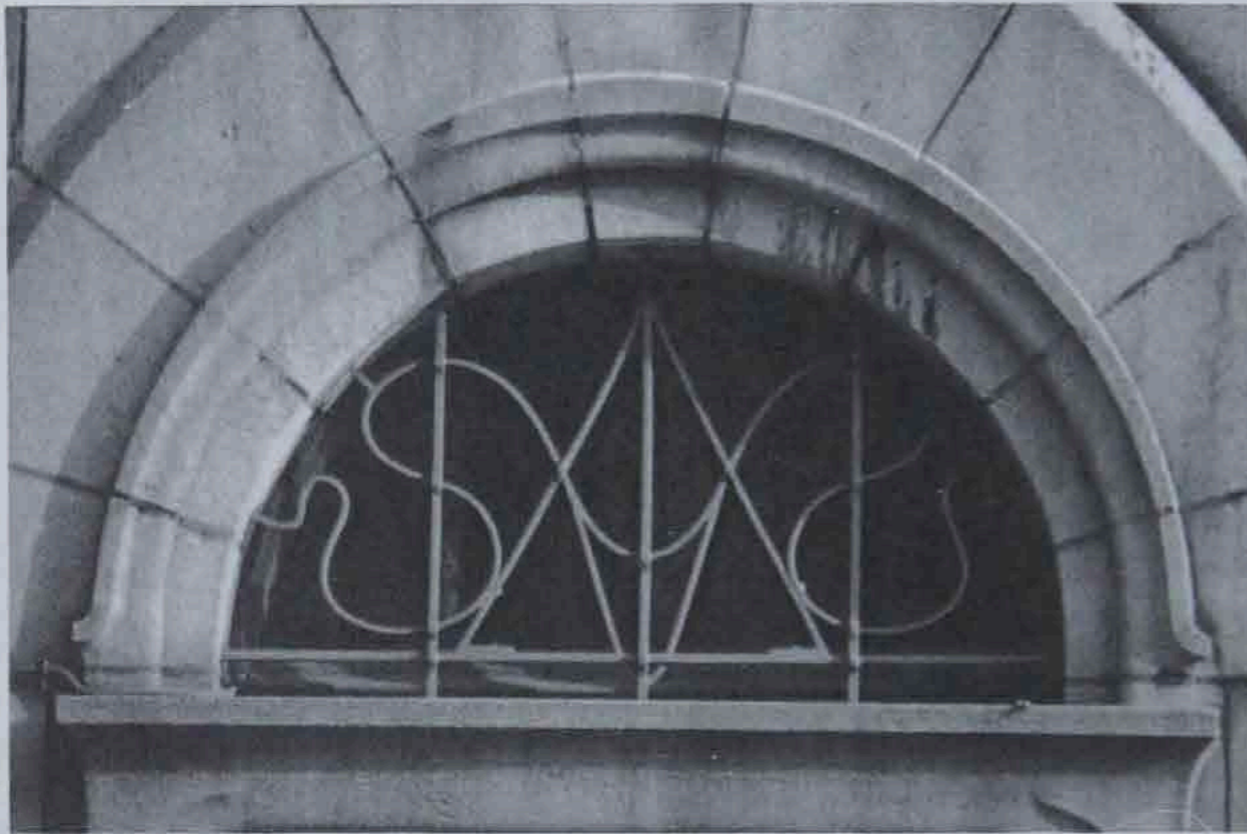


Fig. 1-5 Victor Horta. *Autrique House*, Brussels. Imposte grill detail (Photo: The Author)

The three grills protecting the cellar windows are closely related in motif and composition (fig. 1-6). The triangle is again the central motif, but instead of an undulating line, a "V" is superimposed on it; and its base angles, instead of being held clear of the vertical framing members, intersect them and the horizontal bar. The apex of the triangle is also held away from any enframing or supporting members, but the sides of the triangle bend vertically upward along the central bar. As a consequence of both these conditions, it makes less sense to read this figure as a triangle than as two diagonal lines which touch the center vertical at the same point and then extend upwards to flower into reverse, whiplash curves. The inverted "V" similarly unfurls into whipping "roots." Corresponding curves, so disposed that their backs hunch up like iron inchworms or snakes, are framed in the rectangular areas at the bottom of the window. Again, the design is too elaborate to be merely functional and too emblematic to be merely decorative.

Most of these motifs—the uraeus-like motifs in the cartouche and reveal blocks, the triangle/pyramid in the transom, and the "V"s in the cellar grill—can be related to Masonic iconography, and an incorporation of Masonic symbols into the

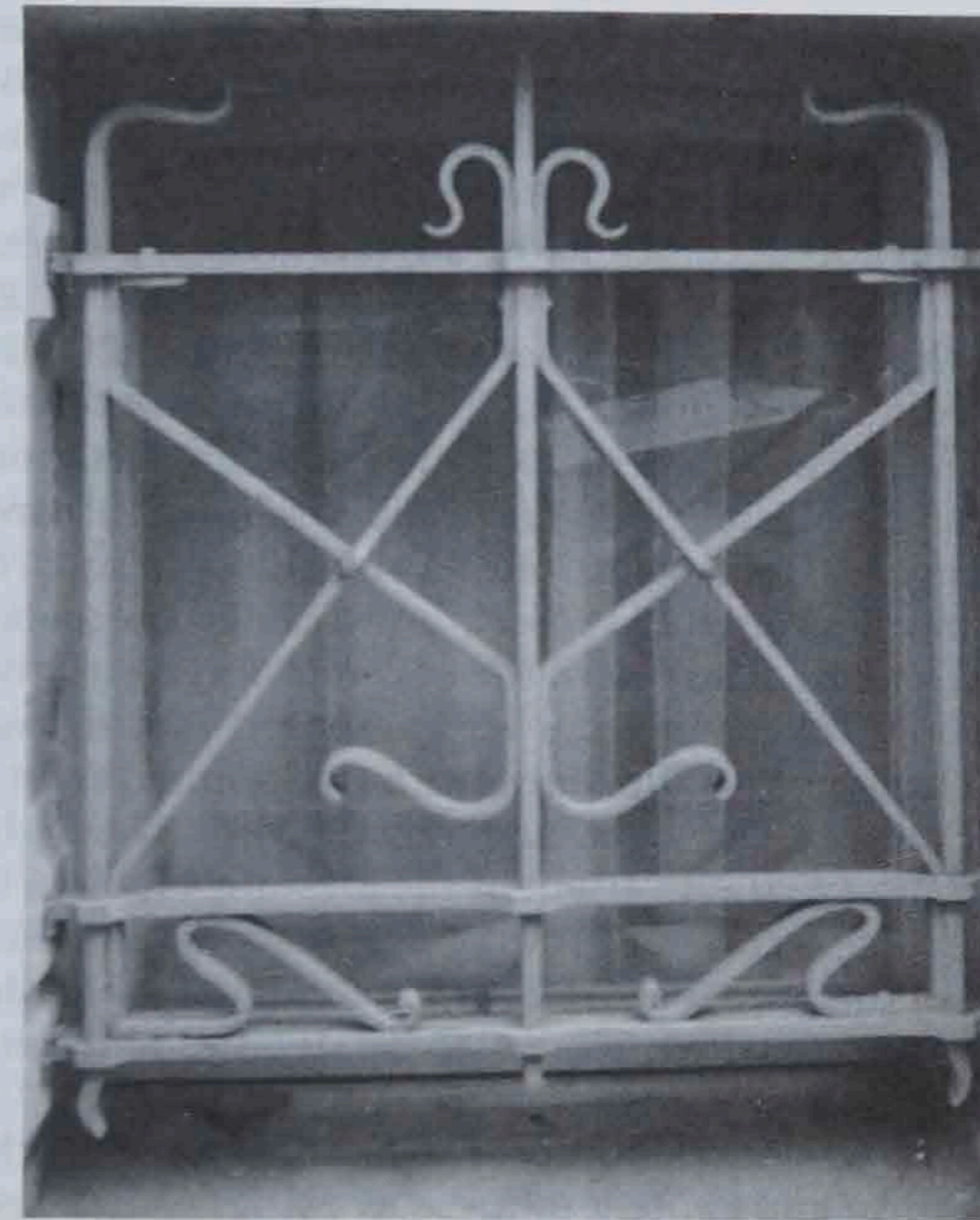


Fig. 1-6 Victor Horta. *Autrique House*, Brussels. Basement window grills (Photo: The Author)

decoration is quite plausible considering the strength of Autrique's and Horta's Masonic affiliations at the time. Egyptian symbols and decoration have been used by Masons for centuries, both because Masons trace their beginnings back to Imhotep and the Step Pyramid and because Egyptian ceremony and motifs are especially compatible with their hermetic symbolism.²⁵ There is evidence that Egyptian motifs had special significance at this time in Horta's and Autrique's milieu. The Grand Temple in Brussels (fig. 1-3) was decorated with Egyptian motifs, and Horta's design for the program of a Masonic banquet honoring his friend Charbo, created only a few months before the Autrique decorations, incorporates several Egyptian motifs and Masonic symbols. Finally, according to Horta, the slightly later salon in the Tassel house was originally to have been decorated with Egyptian motifs.²⁶

The sketches for the Charbo banquet are exceptionally interesting, not only because they demonstrate that Horta used Egyptian motifs for decoration in a specifically Masonic context, but also because they are some of the few preserved studies by him for decorations of any kind. The program cover shows a lion or sphinx reclining on the lintel of an Egyptian-style gate, silhouetted against a radiant pyramid, and flanked by two lotiform columns. The other significant feature is not Egyptian. At the top center of the page is a variation on the characteristic Masonic insignia of superimposed mason's square and compass. Horta substitutes a ruler for the square, adds a circle and a sword (or cross?), and frames the composition within a wreath. The rest of the cover design is strictly decorative: two variations of a border composed of a zigzag *rinceau* pattern between parallel lines (with five-pointed stars marking intersections in the righthand variation); to the right of the cover design, a larger variant of the Masonic emblem based on a loose five-pointed star growing out of a foliated stem; and on the rest of the page, decorations based on the cross-sections of flowers, studies which appear to be doodles and bear only a marginal relation to the cover design.

Many of the Autrique decorative motifs can be closely related in form and content to these drawings, which are in turn based on motifs in the decorations of the Grand Temple (fig. 1-3). The central triangle in the transom grill is like the pyramid in the center of the cover; the grills of the cellar windows resemble inverted abstractions of the Masonic insignia; and the battered forms and cavetto profiles of the trapezoidal reliefs on the window reveals are as characteristically Egyptian as the architectural details on the program. In this context, it seems reasonable to conclude that the cartouche, whose forms are ambiguously abstract, and the reveal blocks were in fact meant to denote an abstracted Egyptian uraeus. The decorations may be too abstract to say with certainty that they are based on Masonic symbols, and, like the most successful of symbols they admit alternative explanations (the case with most of the Masonic symbols themselves). But their resemblance to Masonic symbols is strong, there are several cogent reasons why Horta would have used Masonic symbolism in the Autrique house, and Horta was using Egyptian/Masonic motifs in de-

signs contemporary with the Autrique decorations. The degree of abstraction was both aesthetically desirable and, for reasons already mentioned, politic.

As indicated earlier, the Masonic facade decorations may have been intended to signify nothing beyond the obvious: that Autrique was a Freemason. In any case, all but the most obvious of meanings, those in the public domain, are impossible to determine, since they would have been initiative secrets.²⁷ The triangle/pyramid in the *imposte* grill (fig. 1-5) may, however, have had a special significance for members of the *Loge des Amis Philanthropes* since the reverse side of the lodge's medal has, inscribed in a pentagon, the bust of a bearded man holding a triangular frame.²⁸ Thus the pyramid/triangle may have identified Autrique not only as a Mason but also as a member of that Lodge.

The irregular, undulating lines in the *imposte* grill may identify Autrique in another way. The lines bifurcate upon intersecting the sides of the triangle, creating a figure which resembles the calyx, the lines streaming from it the petals, of the flowers doodled on the corner of the page on which Horta studied the design of the Charbo programs. The figure also resembles an earlier Horta design, a flower in the stained-glass *imposte* of his Matyn House. If the leaves in the latter are a monogram, then the figure in the Autrique grill may be similarly monogrammatic, a "V" (Victor) and "A" (Autrique). The designs of the grills on the air intakes under the *bel étage* windows, variations of the design in the *imposte* grill, look even more like a conflated "V" and "A." This reading of the grill and the interpretation of its serpentine figure as a complement to the uraeus motifs found elsewhere on the facade are by no means mutually exclusive: a well-designed symbol is conducive to multiple interpretations.

The other figural ornaments and decorations on the facade are more difficult to suggest meanings for. The most enigmatic of these is the three-panelled *sgraffito* frieze on the wall of the pseudo-loggia (figs. 1-1 and 1-7). The design is linear, two-dimensional, abstract, and much more accomplished than the other decorations. It is as assured and as abstract as the most avant-garde graphics of the time. George Lemmen's Cover for *Les XX* of 1891 and van de Velde's illustration for Max Elskamp's



Fig. 1-7 Victor Horta. Autrique House. Decoration on the pseudo-loggia (Photo: The Author)

Dominical of 1892, both of which have been adduced as possible influences on Horta and sources of the whiplash motif, are arguably as good or better aesthetically, but they are not more advanced than the Autrique frieze. In it, a large, curvilinear, spade-shaped figure dominates the middle of the central panel. From it extend lines which whip energetically in reverse curves toward the lower corners of the panel and eddy in tight vortices out of which rise vertical lines ending in waving flags. The corner vortex/vertical line motifs are repeated in mirror image in the end panels on the opposite sides of the window frames. A broad figure composed of solid and segmented lines buckles up under the spade shape and slides into the whirlpools. The loose ends of the numerous curves terminate in an astonishing variety of whiplash curves. All of these curvilinear figures are superimposed against an irregularly-spaced pattern of horizontal lines, mechanically constant in width, which extend across all the panels and disappear behind both the windows and the central curved figure. The patterns are predominantly organic; liquid rather than vegetal, closer to marine than land-plant forms. The undulating form and tentacular extensions of the spade-shaped figure suggest nothing so much as the helmet and arms of a polyp: the rectangular segments on the thick line below the spade/helmet-shape being abstracted suckers, the horizontal stripes of the background the stylized water in which it is swimming. The design is extremely abstract, and details such as the branchings of the "tentacles" are inconsistent with the physiognomy of a polyp, but some support for interpreting the decoration as a sea scene comes, once again, from the slightly later decoration of the Tassel house. During the recent restoration, a sketch for an abandoned scheme for decorating the salon was found.²⁹ It was a badly drawn marine scene [*cortège marin*] with an amateurish portrait of Tassel as a triton. Fortunately, the attempt was abandoned and wallpapered over. Its meaning is not known, but if the sea had importance or significance for Tassel it may also have had some meaning for his small group of his friends, which included Autrique.

The vigorous and bold draftsmanship of, and some of the forms in, the Autrique frieze are more reminiscent of Minoan than of any other earlier art, and since Daedalus, as the de-

signer of King Minos' palace at Knossos, is considered one of the first architects by Masons, who count architects from antiquity among the primary sources of their traditions, a Minoan subject in the *sgraffito* decorations would be appropriate for decorating Autrique's house. Sites in Crete were not excavated until the turn of the century, however, and it is uncertain what Horta knew at the time about Minoan art or even about the preclassical Greek vases which were influenced by Minoan art. Some volumes on the latter had been published by the time he designed the *sgraffito* decorations, but there is no evidence Horta was familiar with them, and it is doubtful that he would have connected Mycenaean vases with Minoan civilization.³⁰ The subject of the relief, if there is one, thus remains unclear, perhaps linked with other secrets of Horta's and Autrique's lodge.

The only major decorative feature on the facade which has not been discussed, the finials which terminate the party walls, are as ambiguously abstract as the *sgraffito* decorations (fig. 1-7). A thin molding which starts as a coping for the top of the party wall rises upward in an "s" curve on the front surface of the stubby piers atop the returns of the party walls. It partially encloses a shallow volume that bellies out beyond the inner surface of the piers and tucks the upper, pointed edge of its silhouette under the end of the molding to form a soft beak not unlike that of the "cobra's" hood on the cartouche. The finial sculpture appears to me to be an abstract bird; perhaps, in view of the other Egyptian motifs, a Horus falcon.³¹

There are few surviving details on the interior of the house as interesting as the exterior details that have been discussed, either from an aesthetic or a stylistic point of view. The mosaic floor in the entry hall is an exception. More irregular and asymmetrical than the *sgraffito* panels but just as abstract and original, it is informed with a similar spirit and also uses motifs which could be seen as derived from the sea. The mosaic is a fantastic design in black and white of lethargically waving tendrils or tentacles superimposed on overlapping families of parallel arcs, arcs which recall the interference patterns created by raindrops or pebbles tossed randomly into a pool. The tendrils, which end in variations of the whiplash, curve more regularly and have a more uniform width than the comparable curves in the Matyn transom or the *sgraffito* decorations. They

are also more attenuated and supple, incapable of supporting themselves outside of a medium like water. There is nothing evidently Masonic about these decorations, however.

In degree of abstraction, in freedom from precedent, in assurance, the designs of the frieze and mosaic decorations approach Horta's developed style, suggesting that they were done after the other decorations which have been discussed. The likely order of design and construction of the house supports this conclusion: the frieze and mosaics, being independent of the construction and the most fragile of the decorations discussed, would almost certainly have been the last to have been installed in the house and probably the last to have been designed. The frieze and mosaic designs can be interpreted as evidence of a rapid maturation from a style based on conventional motifs to a new, personal style. With the increasing abstraction came increasing sophistication and the gradual disappearance of identifiable Masonic motifs.

It is not surprising, therefore, that one can find no obvious Masonic references in the famous Tassel house as it was finally constructed. It must have been designed and under construction before the Autrique house was roofed, that is, before the frieze was designed.³² The majority of the Tassel decorations probably date from and after the frieze; that is, after Horta had moved away from representation and away from obvious references to received symbols. The original scheme for decorating Tassel's salon with Egyptian decorations indicates that explicit Masonic decorations were at least contemplated. It is not clear why this scheme was given up. It may have been considered unsuccessful artistically (like the *cortège* scheme), but it is more likely that Horta's (and perhaps Tassel's) sensibilities had become too refined for such obviously Masonic decorations—and, given the character of the Tassel house, Masonic connections can have been the only reason for such historicist decor.³³ I suspect that the Egyptian scheme was conceived before he designed the Autrique frieze, that is during the period Horta was conceiving the more explicitly Masonic decorations for Autrique.

Any other references to Freemasonry are at best ambiguous in the Tassel house. Its theatrical spatial complexity, with its smoking balcony, functioned well for musical evenings, as the

contemporary critic Thiébault-Sisson observed in an 1897 article, "L'Art Décoratif en Belgique, un Novateur: Victor Horta," in *Art et Décoration*. It would have functioned equally well as an alternative lodge, Masonic lodges typically containing theaters for Masonic ceremonies, in order to circumvent the 1866 proscription of political activities within the official lodge. If this was the case, the two free-standing iron columns which flank the short flight of stairs leading to the main level of the Tassel house may represent the Two Pillars (Jachin and Boaz) that are an important part of Masonic symbolism. They represent the entrance to the Temple of Solomon and, by an extension, a "reminder of the seeking, finding, and keeping of lost wisdom [and] the moving from a known world to a new one," certainly appropriate meanings for the house of a pre-eminent scientist.³⁴ The Tassel columns are among the most memorable and important decorations of the interior and must have had a special significance for Horta. He was typically a rigorous structural-rationalist, yet these columns appear to be largely decorative; they appear to be structurally redundant (that is, the bridge above them could easily be supported by the iron girders alone). They are essential to the spatial as well as to the decorative scheme of the building, but their significance is not unequivocally greater: pairs of columns without Masonic connotations have historically been popular emblems.

Not even so ambiguous a relation to Freemasonry as these can be found in Horta's works after the Tassel house, the work that established Horta's reputation as the most innovative architect in Belgium and one of the most influential in Europe. Decoration and ornament have no apparent ulterior motive beyond, for example, the incorporation of a client's monogram. It is possible that Horta reduced or eliminated Masonic connotations in order to make his architecture more universal, more broadly appealing, even though most of his clients (Léon Furnémont, Ernest Solvay, Max Hallet, the Socialist Party, and Fernand Dubois, among others) continued to have Masonic associations. More likely, however, he simply matured as an architect, the sources of his inspiration more completely assimilated into a personal style. The Autrique House is, therefore, an important document. It is an accomplished work—though unquestionably less so than the Tassel House and the

succeeding masterpieces—and interesting for that reason. But more importantly, Horta having destroyed virtually all of his archives before he died, the Autrique House, as the building in which Horta developed his unique approach to architecture and decoration, is critical to our understanding of the sources for his approach, especially of the significance of Freemasonry as an inspiration.

Notes

1. See Victor Horta, *Mémoires*, ed. Cécile Dulière (Brussels: Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985), 19, n. 39. *Les Amis Philanthropes* was founded in 1798 and was (and remains) an important voice in liberal politics in Belgium. See also Roger Desmed, "A propos du mémoire de la Loge des Amis Philanthropes sur l'enseignement primaire obligatoire et laïque (1859-1860)," in Hervé Hasquin, ed., *Visages de la franc-maçonnerie Belge du XVIIIe au XXe siècle* (Brussels: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983), 206: "En effet, depuis son installation, le 17 février 1798, par des officiers français et des bourgeois de Bruxelles, l'atelier n'a cessé de défendre les idées libérales—cette expression étant prise dans son sens le plus large—et de s'opposer aux entreprises du cléricisme. . . . il intervint aussi dans toutes les luttes politiques ou sociales qui agitèrent la Belgique au cours des XIXe et XXe siècles." The lodge was favored by Léopold I, at least until 1845. For more on the importance of this lodge, see Liane Ranieri, "Bruxelles au coeur de l'état Libéral," in *Histoire de Bruxelles*, edited by Mina Martens (Toulouse: Editions Universitaires, 1979), 350-352; and Francis Strauven, "L'anarchisme à nos portes," in *Art Nouveau Belgique* (Brussels: Société des Expositions, 1980), 123. For more on the affiliation of the lodge, see Jean-Jacques Hoebanx, "Quelques aspects de la vie d'une loge bruxelloise, les Amis Philanthropes, sous le Directoire, le Consulat et l'Empire 1798-1813," in Hasquin, *Visages*, 90. "Les Amis Philanthropes" was recognized by the Grand Orient de France on 18 June 1799 and was thereafter responsible to it. Unless noted, translations are by the author.
2. Horta, *Mémoires*, 19-20. "Oh! la belle période, comme l'assiduité était belle sans perte de temps: on travaillait un peu plus tard au retour ou l'on ne se couchait pas et tout était dit . . . A petite cause grands effets, car tout de même une réunion de Maçons n'était pas une association d'architectes! Mais c'était un repos de l'esprit, une excitation de l'énergie. Tassel, Charbo, Huberti étaient professeurs de l'Université Libre. Moi j'étais le 'Vitruve,' mais un Vitruve dont on appréciait les avis et les répliques toujours tranchantes. On aimait 'l'archisec'. . . .
"Charbo, Tassel, Autrique, Lefébure, Huberti et les quelques autres qui constituaient le cercle de nos relations étaient tous, en dehors de leurs qualités professionnelles, des 'absolus.' Trop absolus dans leurs idées pour savoir faire les concessions que l'on doit pour se faire pousser dans les meilleures situations. Comme il est des gens de gouvernement 'nés,' il en est qui ne se 'moulent' que dans la 'pâte' de l'opposition. J'en étais politiquement, esthétiquement, sentimentalement. Nous en étions, sans nous en flatter, par nature. Dans un cercle restreint avec des vues restreintes sur le quantitatif et des vues étendues sur l'infini des connaissances, l'entente ne pouvait être que parfaitement amicale; ce qui plaisait à l'un plaisait à l'autre.
3. "Cependant, tout en exigeant chacun déjà une situation en rapport avec nos désirs, j'étais le seul qui attendait d'une clientèle à venir le moyen de montrer les 'réalités de choix' qu'on attendait et de mon passé et de mes aspirations à l'égard d'une architecture à créer par l'abandon des styles et l'application généralisée des matériaux apparents."
3. See Desmed, "Mémoire de la loge," 206. *Les Amis Philanthropes* had special influence at the University. The "plus belle réalisation [of *Les Amis Philanthropes*] reste évidemment la fondation de l'Université Libre de Bruxelles." See also Horta, *Mémoires*, 21 and n. 48. "Cette société, comme les autres, était aux profiteurs car De Mot [Emile De Mot (1835-1909)], comme tant d'autres en politique, s'en était évidemment fait un tremplin . . ." See also 19-20, "Et voici qu'à la suite des élections de 1887, j'entrais dans une autre société où dans mon esprit se réunissaient tous les esprits intègre, droits, fraternels, en dehors de tout intérêt personnel. N'était-ce pas un devoir? J'y allais de grand coeur; je passais l'examen à l'approbation de futurs amis, frères dès la première rencontre: Tassel, Charbo, Autrique, Hoorickx. Devreese l'était déjà depuis des années sans trahison possible dans ma pensée!"
4. See Horta, *Mémoires*, 21.
5. Horta describes some of the resentment himself in the *Mémoires*, 21-24. "Le contact intime était brisé pour toujours . . . je n'ai jamais pu comprendre la haine, même factice, que l'on avait contre ses membres . . .," 21. An anonymous contemporary even wrote a broadside, "Un arriviste. Victor Horta, architecte," in which the writer complains that "[Horta] posa sa candidature, se fit pistonner par ses amis et par toute l'autorité de Balat et obtint sa nomination de professeur à l'Université. Mais le tout n'était pas d'être nourri; il fallait donner son cours dont ses connaissances étaient bien vagues. . . ." The author, a colleague at the Académie des Beaux-Arts de Gand, asserts further that Horta had borrowed his notes for a construction course there as a basis for the new courses at the Université Libre de Bruxelles and had never returned them. Quoted in François Loyer and Jean Delhaye, *Victor Horta: Hôtel Tassel 1893-95*, trans. Susan Day (Brussels: AAM Editions, 1986), 25 n. 6.
6. Maurice Culot, "Art Nouveau Architecture in Belgium: Red Steel and Blue Aesthetic," in *Art Nouveau: Belgium, France* (Houston: Rice University, 1976), 324-325.
7. Annick Brauman and Maurice Culot, "Emboucher les trompettes de la renommée?" in *Art Nouveau Belgique*, 99. "Que l'Art Nouveau, le Modern Style ait pris aux yeux des contemporains une connotation laïque, anticléricale et d'extrême gauche. . . ."
8. See, for example, Strauven, "L'anarchisme," 121-9, and Brauman and Culot, "Emboucher les trompettes," 88. A. M. Hammacher, "Belgique, Europe, Amérique," trans. Fabrice van de Kerckhove, in *Art Nouveau*

Belgique, 24, goes so far as to assert that the basis for new art, including architecture, in Brussels of the 1880s and 90s, was less aesthetic than social and political and that stylistic searches are thus largely irrelevant.

9. Prof. Glenn W. Dowlen, Jr., a practicing Mason, has discussed various aspects of Freemasonry with me over a period of several years, reviewed my conclusions for accuracy with regard to Freemasonry, and lent me Masonic texts, most importantly Albert Pike, *Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry* (1871, new and rev. ed., Washington, D. C.: The Supreme Council, 1950). Though some authorities find Pike an "undigested compilation" of European Masonic texts in translation, it is one of the authoritative texts for American Freemasons and has been useful in evaluating histories generally accessible to the public. I have found no significant contradictions between Pike and any of the other sources I have consulted concerning those aspects of Freemasonry relating to the present study. See Arthur Edward Waite, *A New Encyclopaedia of Freemasonry and of Cognate Instituted Mysteries: Their Rites, Literature, and History* (New York: Weathervane Books, 1970), 278-79, for an example of criticism of, and biographical material on, Pike. Among the most credible of generally accessible sources on Freemasonry are Paul Naudon, *La Franc-Maçonnerie*, "Que Sais-je?" (Paris: Presses Universitaires de France, 1974), James Stevens Curl, *The Art and Architecture of Freemasonry: An Introductory Study* (Woodstock, N. Y.: The Overlook Press, 1993); and Luc Nefontaine, *La Franc-Maçonnerie, une fraternité révélée* (Paris: Découvertes Gallimard, 1994). Naudon includes an excellent bibliography of the older histories of Freemasonry. For the history of Freemasonry in Belgium see Ranieri, "Bruxelles au coeur de l'état," 333-82, and Hasquin, ed., *Visages*.

Speculative Freemasonry, open to all vocations, is differentiated from the Operative Freemasonry of the medieval crafts guilds.

10. Since there is no central international Masonic authority, and because conventional Masonic dogma permits a great latitude in political interpretation, the orientation and intensity of the political activity of individual lodges still tend to reflect national, or even regional and local conditions. See Hoebanx, "Quelques aspects de la vie," 90. On the Continent, Masons are predisposed to be "non-conformistes attachés, . . . au respect de la personne humaine et des ces libertés qu'on appelle fondamentales. . . . Par ailleurs, d'un pays à l'autre, la position de la Maçonnerie change, comme elle a changé dans le temps et en un même lieu."
11. See Waite, *A New Encyclopaedia of Freemasonry*, 2: 55, for a Mason's view of the importance of this bull and the reasons for Catholic antipathy to anything connected to Freemasonry: "On April 27 [1738] Pope Clement XII issued his famous Bull *In Eminenti Apostolatus Specula*, in which Freemasons were condemned and excommunicated together with those who promoted or favoured their cause." See also Naudon, *La Franc-Maçonnerie*, 66. According to Father Tom N. Nguyen, pastor of St. John's

Catholic Church in Stillwater, Oklahoma, and an expert on canon law, this remains the official position of the Church.

12. See Jacques-Henri Michel, "L'initiation et le secret à la lumière de l'ethnographie et de la sociologie," in Hasquin, *Visages*, 9. "Aux yeux du moderne, aux yeux des Maçons eux-mêmes, la Franc-Maçonnerie est, avant tout, une société de rationalistes, attachés à la liberté de l'esprit et à l'idée de progrès. Elle-même, d'ailleurs, se veut telle, ainsi que l'atteste l'article 1er du règlement arrêté en 1877 par le Grand Orient de France: 'La Franc-Maçonnerie, institution entièrement philanthropique et progressive, a pour objet la recherche de la vérité, l'étude de la morale universelle, des sciences et des arts et l'exercice de la bienfaisance. Elle a pour principes la liberté absolue de conscience et la solidarité humaine. Elle n'exclut personne pour ses croyances. Elle a pour devise: Liberté, Égalité, Fraternité.'"
13. "Free University" should be understood as "Free from control and censure by the Roman Catholic Church." For more information on the founding and significance of the Université Libre de Bruxelles and of the *Alliance Libérale*, see Ranieri, "Bruxelles au coeur de l'état," 351-2.
14. Ranieri, "Bruxelles au coeur de l'état," 352: "un enseignement universitaire basé sur la liberté de conscience . . . qui rejette tout principe d'autorité en matière philosophique, intellectuelle et morale." The Université Libre de Bruxelles appears to have been occasionally less than entirely liberal, however. See Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (Munich: R. Piper & Co., Verlag, 1962), 95-97, for an incident concerning him and his uncle, one of the regents.
15. Ranieri, "Bruxelles au coeur de l'état," 352: "la création de l'Université de Bruxelles ai pu représenter en 1834 la première fissure entre un gouvernement catholique et une municipalité libérale dans un pays encore officiellement unioniste."
16. See André Miroir, "Franc-maçonnerie et politique en régime censitaire," in Hasquin, *Visages*, 229-244. The circular stated: "Les loges belges ont la faculté d'organiser dans leurs Temples des conférences sur toutes les questions qui intéressent le progrès social; elles ne prennent cependant jamais parti comme corps, ni pour aucune croyance religieuse, ni pour aucune forme de gouvernement. En un mot, dans nos loges, les Frères échangent leurs idées sur tout ce qui touche à la vie morale, comme à la vie civile des hommes, mais les ateliers ne prennent, et d'ailleurs ne peuvent pas prendre, de résolution sur ces matières," 233. See also Els Witte, "La Franc-maçonnerie belge face au mouvement flamand du XIXe siècle," in Hasquin, *Visages*, 246, for the same conclusion; that is, that lodges, which consisted naturally of a majority with similar political views, skirted proscriptions against political activities in the lodges by creating extra-Masonic parties.
17. Ranieri, "Bruxelles au coeur de l'état," 349 and 353.

18. See Pierre Puttemans, *Modern Architecture in Belgium*, trans. Mette Willert (Brussels: Marc Vokaer, 1976), 65: "It is hardly surprising that the Parti Ouvrier Belge [turned to Horta and Dierkens] when selecting architects for the construction of their *Maisons du Peuple*. . . . This did not exactly make Horta into a 'leftist': he remained solidly bourgeois all his life, avid for distinctions of honour, for titles and fame. Nevertheless, the choice of the leaders of the Parti Ouvrier Belge was a political one: they wanted to entrust the best architect at the time with a building which would demonstrate to the world the strength of the working class movement; and who better could be found than this brilliant young architect who seemed to upset all the established rules. . . . who better to entrust with such a house than one who had revolutionized housing?"
19. See Dulière, in Horta, *Mémoires*, 19 n. 42, for biographical information on Autrique, who died in 1912.
20. See Horta, *Mémoires*, 39. Frison's influence on Horta's career is traced in Brauman and Culot, "Emboucher les trompettes," 84-86.
21. See Horta, *Mémoires*, 31-34.
22. His first use of iron was here, not in the Tassel house as is commonly reported.
23. Charles Buls, "Revue de l'architecture en Belgique," *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 4, 3d ser., (October 1897): 453. "Des catholiques ardents, groupés à Gand autour du baron Béthune ont fondé l'école de Saint-Luc, où les élèves puisent tout leur enseignement et toutes leurs inspirations dans les modèles gothiques du XIII^e siècle." See also Horta, *Mémoires*, 10: "[l'École] St-Luc prenait comme modèle aussi absolu le Gothique du XII^e siècle et . . . dans le privé, à part Balat, les architectes Beyaert, Van Ysendyck, Janlet . . . recherchaient le nouveau dans les *Renaissances*, et d'autres, dans les styles français. . . ." Buls, deputy mayor of Brussels, who had originally opposed Horta's appointment to the university, later commissioned one of Horta's more controversial buildings, the Ecole St. Ghislain.
24. Franco Borsi and Paolo Portoghesi, *Victor Horta*, trans. from the Italian by Jean-Marie Van der Meerschen (Brussels: Marc Vokaer, 1970), 68. See also Loyer, *Hôtel Tassel*, 12. He refers to this ornament as an "ornement stylisé d'inspiration florale;" I see little about it which resembles a flower.
25. A familiar example of the use in a public work of Egyptian motifs with Masonic meanings is Mozart's and Emanuel Schikaneder's *Magic Flute*.
26. The Egyptian decor of the lodge was called to my attention by Françoise Dierkens-Aubry, the present conservator of the Horta Archives. The Grand Temple was published in *L'Emulation* (1884), plates 25-32, without giving its location. A. Samÿn is credited as architect. The uraeus

- and the square-and-compass figure prominently in the decorations. The design for the Charbo Banquet was first published by Dulière in Horta, *Mémoires*, 21, fig. 18. The banquet took place on 22 March 1892. Horta describes the Egyptian scheme for the Tassel house in Horta, *Mémoires*, 94.
27. The Masonic symbols discussed in the text are among the best known and most distinctive and are often publicly displayed on or in Masonic buildings. All of them are found in the decorations of the Grand Temple in Brussels (see above, n. 26). Masons, if asked, will explain without hesitation their general significance, and most books on Freemasonry also explain their universal meanings.
The triangle is, of course, also important in architecture, often signifying the means for establishing proportions in architecture, but that does not preclude a Masonic significance. The major relevant theories with which Horta would have been familiar (especially Viollet-le-Duc's writings) are consonant with what is written in the Masonic texts, both because Masonic symbolism concerning the triangle/pyramid is based on architectural traditions and because many of the writers (such as Viollet) were Masons themselves. See, for example, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (Paris: A. Morel, 1863-72; reprinted Brussels and Liège: Pierre Mardaga, 1977), 1: 394-419.
 28. See Loyer, *Hôtel Tassel*, 11, for an illustration of the medal. Although not designed until 1931, the medal probably reflects longstanding symbolism of the Lodge.
 29. See Dulière in Horta, *Mémoires*, 94 n. 148.
 30. *Mykenische Thongefässe* had been published in 1879 by Adolf Furtwängler and Georg Loeschcke and *Mykenische Vasen* by the same authors in 1884. It is possible that Horta took inspiration from some of the vases illustrated in these books, but I do not believe that scholars, much less Horta, were aware of the connections between Mycenaean and Minoan civilizations at this time.
 31. The finials on the party walls may indicate the influence of Viollet-le-Duc, whose writings Horta was consulting at this time in preparing his lectures at the university. The finials of the party-walls on a project by Viollet for a city hall (Plate XXIV of *Entretiens sur l'Architecture*) are also birds (storks). The similarity of the facade *parti* of Viollet's design (a glazed central bay set into a stone facade) to that of the Tassel house, which was begun before the Autrique house was finished, aspects of the Autrique design such as the decorations "in the sheltered parts," and the general medieval appearance of the house indicate, at the very least, the credibility of Viollet's influence.
 32. The request for the Tassel building permit with the accompanying drawings were filed by Emile Tassel on 5 August 1893. In Horta's office agenda for 1894, preserved in the Horta Archives, he notes: "mars 24,

94 . . . terminé mansart Autrique 2e Et. (sic)." Thus the Tassel house was well under way when the *sgraffito* decorations were installed.

33. See Horta, *Mémoires*, 94, for his account of the original Egyptian scheme.
34. Curl, *The Art and Architecture of Freemasonry*, 53. Curl provides numerous illustrations of the use of the Two Pillars in Masonic iconography. See, for example, plates 14, 21, 24, 25, 31, 32, 34, 35a, 37a, 39, 40, and 43. See also Nefontaine, *La Franc-Maçonnerie*, 91, and illustrations on 24, 31, 39, and 50-53.

Chapter 2

La foule et le boulevard: James Ensor and the street politic of everyday life

Susan M. Canning

The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one with the crowd. For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of the movement, in the midst of the fugitive and the intimate. . . .

Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life"¹

Crowds are somewhat like the sphinx of ancient fable; it is necessary to arrive at a solution offered by their psychology or to resign ourselves to being devoured by them.

Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*²

For Charles Baudelaire, writing in the mid 19th century, the crowded city boulevard was the site of modernity. Sitting at a café table, Baudelaire's distracted man of leisure, the *flâneur*, could observe the boulevard and extract from the passing crowd "whatever element it may contain of the poetry within history, . . . [in order to] distill the eternal from the transitory."³ The excitement and movement of the boulevard thrilled Baudelaire, but his *flâneur* preferred to keep his distance from the shifting social and economic relationships of those who passed, reveling instead in the fluid energy that epitomized the spectacle of modern life.

The lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy. Or we might liken him to a

mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life.⁴

As their numerous paintings of broad Parisian boulevards crowded with pedestrians and fellow voyeurs attest, like Baudelaire, the Impressionist painters Claude Monet, Camille Pissarro, and Gustave Caillebotte were equally drawn to the activities and transient pace of the urban milieu.

Thirty years later, the teeming masses elicited only anxiety and fear for Gustave Le Bon and many of his contemporaries. In Le Bon's treatise on crowd psychology, *La Psychologie des foules*, the crowd became the mob. The boulevard now functioned as the place where the unmanageable lower classes converged to riot and threaten social order.

Indeed, by the end of the nineteenth century, the crowded city boulevard had become a contested site where the spectacle of modernity clashed with reality of social inequity. As an artist active during this time, the Belgian James Ensor witnessed and recorded the activities of the street and its crowds in numerous paintings, prints and drawings. As this paper will show, as he moved from the role of the chronicler of everyday life to that of an engaged and politicized artist, Ensor's representations of the crowd and the boulevard were transformed from agency of display to that of social critique.

Beginning in the late 1860s, Belgium's capital city Brussels underwent a major transformation when the newly inaugurated King Leopold II, his chief inspector, Victor Besme and mayors Charles de Brouckère and Jules Anspach initiated an ambitious urban project that began with the clearing of slums from the center of the city and the covering over of the Senne river. Wide boulevards soon circumvented the center of the city, joining the city's railway stations and connecting the roads of Belgium's other major cities with the hub of its capital. Government buildings and monuments in the prevailing Neo-Classical style were constructed throughout Brussels. By the end of the century, the royal palace and museums, the king's official residence in Laeken, the Palace of Justice (see fig. 6-1), the Sacred Heart Basilica, and the Cinquantenaire exhibition halls and memorial monument stood as permanent reminders to the

Belgian public of the importance of their king and their own growing economic, social and cultural prominence in Europe.⁵ Adjacent to the thriving metropolitan center, real estate speculators carved broad tree-lined streets like the Avenue Louise out of privately owned land. Tied to the gateways or ports of the old city and the vast parks of the suburbs, these avenues quickly became the location for the large city homes, carriages and sauntering pedestrians of Belgium's growing entrepreneurial middle class.

Even as the boulevards and avenues of Brussels came to embody the emerging power and prominence of the modern Belgian state, they retained symbolic meaning. As the site of numerous "Joyous Entries," street ceremonies where heads of state were officially welcomed to the capital, the boulevard continued to remind Belgians of their free and independent status.⁶ As well, the boulevard served as a vital locale for the activities of everyday life including the common economic transactions of the marketplace, civic and national observances, and religious and folklore celebrations.

Although the city street furnished the painters Charles Hermans and Charles de Groux with apt settings for their critiques of social conflict and urban poverty,⁷ most Belgian painters of this period were more interested in representing the interiors of homes, landscapes, marines, or scenes of workers in factories or rural life than in depicting the boulevards of that country's growing cities. Artists who did paint the city frequently chose to accent the continuity of Belgium's medieval heritage or to portray traditional sites of social interaction like the market.⁸ When a city street or square was depicted, most often it served as the setting for an important civic or commemorative ceremonies rather than for the spectacle of everyday life.⁹ Thus Jan Verhas's monumental *School Parade in 1878* (1880, Brussels, MRBAB) and Henri Evenepoel's *Sunday Walk at Saint Cloud* (1899, Liège, Musée de l'Art Wallon) were exceptional in their sunny descriptions of middle class life in the modern city.¹⁰

In the 1880s Belgian writers also turned their attention to the city, and like their French contemporaries, their descriptions were often permeated with social meaning. For the young writers of the emerging *Jeune Belgique* movement, Belgium's rapid urbanization and rampant capitalism had led to the eco-

conomic exploitation of the working classes and a crisis in moral values.¹¹ To them, the city was a paradigm for the changing social and economic relationships of the modern Belgian state and they sought through their novels and poetry to introduce new models for personal and societal association.¹²

The main thoroughfare through the center of Brussels, the Boulevard Anspach, had grown by 1880 into a lively commercial and entertainment center. As the decade progressed, this boulevard, the nearby medieval city square, the Grand Place, and other broad avenues in Brussels also became the places where Belgium's disenfranchised working classes assembled to protest their economic deprivation and lack of political power. One of the largest of these gatherings took place on August 15, 1886 when a mass demonstration for universal suffrage was held in Brussels. Coinciding with the celebration of Belgium's independence, the sight of hundreds of workers parading down the grand Boulevard du Midi was no doubt traumatic for the ruling oligarchy, forever shattering the illusion of Belgium as an orderly and stable society.

Indeed, in Belgium and in other countries in Europe, a concern for urban unrest, precipitated in France by a century of revolution and especially the Commune uprising of 1870, overtook the celebration of the urban street first in the discourse of the novel and later in the emerging discipline of social psychology. Initially fascinated by the boulevard and the crowd, Naturalist writers grew frightened by what they perceived as the excesses of mass congregation. By the latter half of the 19th century, the crowd, so full of energy and modernity in Baudelaire's imagination or Monet's paintings, had been transformed in novels by Walter Scott, Alessandro Manzoni, Victor Hugo, Charlotte Brontë, Hendrick Conscience, Alexander Dumas, Stendhal, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Leo Tolstoy, George Eliot, Giovanni Verga, Guy de Maupassant, Emile Zola, and Gerhardt Hauptmann into the unmanageable and violent mob.¹³

Drawing upon the sentiment of these novels as well as contemporary publications in anthropology and history, Gustave Le Bon, a well-known science writer, formalized popular perceptions of the crowd into his theoretical discourse *La Psychologie des foules* first published in Paris in 1895. As Suzanne Barrows and Jaap van Ginneken have shown, the study of the

crowd first emerged after the Franco-Prussian War and thrived during the period of strikes, anarchist bombings and social unrest in Europe between 1885 and 1895. First assigned to historical record by Hippolyte Taine and then the scrutiny of the French and Italian social scientists Alfred Espinas, Scipio Sighele, Henry Fourinal and Gabriel Tarde, crowd theory gained influence and legitimacy with the publication of Le Bon's book. Adopting the mantle of science, Le Bon, and the writers and historians that preceded him, came to similar conclusions concerning the nature of mass behavior. To them, the crowd lacked purpose or direction. Instinctual, capricious, easily moved to violence, and typically composed of beggars, vagabonds, criminals and unruly women and children, the crowd embodied all that the middle class feared about the lower classes and their increasing use of collective action for social change.¹⁴

Whether drawn from the interiors of his middle class home, observed from the attic level of his studio, or sketched along the boulevards of Brussels, Ensor located much of his early work in the urban milieu. Introduced to Naturalist theory by his friend, the artist and writer Théo Hannon, Ensor initiated his exploration of the street with sketches and paintings executed between 1880 and 1885. In some, Ensor captured the silhouettes of figures with deft stroke of charcoal while in others, he summarized the pace and ephemeral nature of the cosmopolitan milieu with a few dabs of paint. In this mostly bourgeois world of shoppers and strollers, Ensor represented the modern city boulevard from viewpoints both high and low, close-up and distanced, as he recreated on canvas and paper the shifting, transitory perspective of Baudelaire's voyeuristic *flâneur*.

In these early sketches, the crowd is nowhere to be seen. Figures are presented either singularly, in small groups, or isolated from any context. When they are placed on the boulevard, no buildings or trees are included to designate location. Architecture receives separate treatment. In paintings such as *Rue de Flandre in the Snow* (1880, Tournai, Foundation Socindec), *The Rooftops of Ostende* (1884, Liège, Museum of Modern Art) or *The Hôtel de Ville in Brussels* (1885, Liège, Museum of Modern Art) the artist's high vantage point focuses attention on shape, atmospheric conditions and light. The social exchange of the street, when present, seems almost anecdotal.

At the same time that he began to portray city life, Ensor came in contact with socialist and anarchist theory first as a student at the Brussels Academy and then as a member of the avant garde art group Les XX.¹⁵ Moving away from representations of his own middle class home, Ensor signalled his growing social involvement by way of empathetic depictions of fishermen and women, dock workers, and street people and by the mid 1880s, images of crowds.

The first time Ensor represents the crowd and the boulevard is in *The Lively and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem* (fig. 2-1) part of a series entitled *The Aureoles of Christ*.¹⁶ In this large drawing measuring more than five feet high and four feet wide, the silhouettes of his sketchbooks have been transformed into a large crowd that fills the foreground plane. Composed mostly of heads, the vast congregation of people parades or demonstrates beneath a platform located to the right.¹⁷ Several buildings with neo-classical ornamentation border the crowd. When combined with the throng's density and breadth, these architectural structures clearly locate the scene on a wide boulevard in a large and modern city.

As evidenced by their caps and bonnets, the crowd is composed of mostly working class people. While these marchers dominate the foreground plane, the background is filled with numerous banners, placards and signs whose economic, social, cultural and nationalist proclamations compete for the viewer's attention even as they proclaim the compelling and cacophonous discourse of the street.

Written in English, French and Dutch, these banners and placards rudely mix commercial advertisements ("Colman's Mustard"), colloquialisms ("Hip, Hip, Hip, Hurrah"), sarcastic ethnic humor ("Pork Butchers of Jerusalem"); references to geographic regions of the Middle East ("Samaria," "Nazareth") and current fads ("Crushing Wagner Phalange"). There are also strident political slogans: the anti-clerical "Down with the Clergy;" catchphrases from the French revolution: "Liberty, Equality, Fraternity" and "Ça Ira" (It will go); references to socialist activism and the newly formed Belgian Socialist Workers party: "Vive La Sociale" (Long Live the Social), "Mouvement Flamand" (Flemish movement) and "Vooruit" (Forward). Even the artist's contemporary artistic milieu is included ("Belgian Impressionists" and "Les XX"). Caught up in the sloganeering,



Fig. 2-1 James Ensor. *The Lively and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem*, 1885. Drawing, Ghent Museum voor Schone Kunsten (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels) Estate of James Ensor/VAGA, N.Y., 1995

some marchers wear hats whose inscription, "Long live Anseele (founder of the Flemish Belgian Workers party) and Jesus," link Christianity with Socialism.

Despite these topical references to his contemporary Belgian milieu, Ensor leaves the occasion for Christ's entry ambiguous. Is the observer witnessing a religious procession or workers demonstrating for their rights? Is this event occurring in ancient Jerusalem or modern Brussels? Rather than clarify what is going on, Ensor manipulates the composition to further disorient the viewer and to immerse him/her in the social interaction of the street. Thus the background tilts upward to reveal in bird's eye perspective an immense number of people. At the same time the foreground plane shifts forward, simulating the density of the masses as they press toward the observer. The overall viewpoint remains reportorial however, as if the viewer is standing on the balcony on the right surveying the people as they pass below. A similar distancing of the spectator is also found in contemporary Naturalist descriptions of the crowd.¹⁸

The chaotic and often contentious discourse of the street gives way in this drawing to Christ who sits on a donkey at the middle left waving to the people who surround him. The crowd provides this religious figure with his definition and context. He is one of the masses, part of their public life and social exchange. Rather than the distant authoritarian image promoted by the official Catholic Church, which played a dominant role in Belgian politics of the 1880s, Ensor here accents Christ's alliance with both the working classes and the political ideology of Socialism.

The motif of the crowd and the boulevard reappears in Ensor's 1886 etching entitled *The Cathedral* (fig. 2-2). Once again the foreground is filled with a jostling crowd of heads wearing both contemporary and exotic head gear. Although the hats imply a carnival celebration, no one appears to be wearing a mask. Rambling and disorderly, the foreground group, a mixture of lower and middle classes, moves right to left past the dispassionate vantage point of the observer, while in the middleground, a large military band all uniform in dress and pose, marches left to right.

A large cathedral dominates the scene. Whether based upon the cathedrals of Ostende or Aix-la-Chapelle,¹⁹ this church refers to a time in Belgium's medieval past when religion played a dominant role in everyday life. In Ensor's print, the cathedral has been joined to a grand boulevard. Gone is the narrow

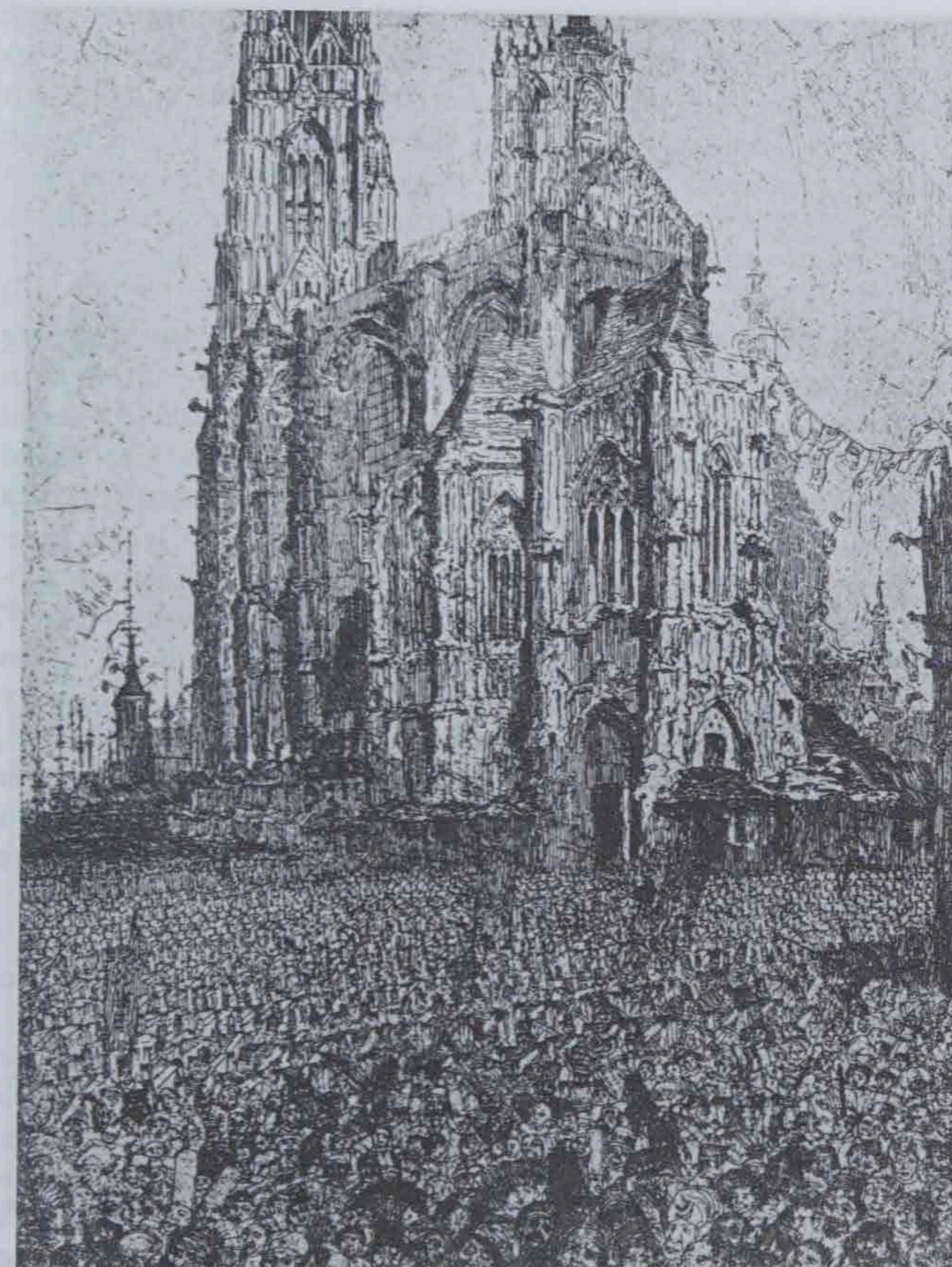


Fig. 2-2 James Ensor. *The Cathedral*, 1886. Etching (Photo: Copyright Bibliothèque Royale) C. Estate of James Ensor/VAGA. N.Y., 1995

vista of the medieval street, and in the broad panorama of the city boulevard, the religious structure gains immense proportions. Visually linked to the military parading in conformity, the cathedral alludes once more to the authoritarian presence of the Catholic Church in daily Belgian life.

While once a building that symbolized community in the middle ages, Ensor's cathedral now overwhelms the masses assembled below it. Appearing more like an archaic monument to the past than a vital part of the modern city, this image counters the ideal of medieval community advocated at that time by utopian socialists and explored a few years later in novels by Georges Eekhoud and Georges Rodenbach.

Both Eekhoud's *Nouvelle Carthage* (1888 and 1893) and Rodenbach's *Bruges-la-morte* (1892) responded to the growing tension between the city and the country that had resulted from Belgium's rapid urban growth by calling for a return to shared values of the medieval period. In his book, Eekhoud described the modern city (modeled on the author's native Antwerp) as a destructive entity that exploited its inhabitants while consuming the surrounding countryside. Calling for the apocalyptic demolition of this corrupt and competitive "new carthage," Eekhoud predicted the rise of a new city modeled on the towns of the Middle Ages where the individual and the community would live in harmony. Whereas Eekhoud looked to the future, Rodenbach advocated a return to the idyllic medieval past. In his dead city, Bruges, progress and change were spurned with the evils of the modern city replaced by the collective values of co-operation found in the Middle Ages.²⁰

With *Death Pursuing a Flock of People, The Triumph of Death* (fig. 2-3) completed in 1887, Ensor continues his exploration of the relationship between modern times and the Middle Ages. In this drawing a narrow medieval street replaces the wide boulevard found in *The Cathedral* and *The Entry of Christ into Jerusalem*. Swooping down this narrow lane, a web-footed skeleton wielding a large scythe terrorizes the masses fleeing toward the viewer. To the right and left, more skeletons attack people in houses and on balconies. Ensor's allusion here to the medieval Dance of Death is layered, however, with resolutely modern references. The crowd, now close up and nearly at the same level as the observer, is a microcosm of Belgian society. Top-hatted bourgeoisie, military men, clerics, common people, even a woman holding her child, all struggle to elude the grim reaper. Unlike the characteristic crowd of popular literature, this group is neither composed of drifters, nor prone toward violence or rioting but is instead propelled forward by

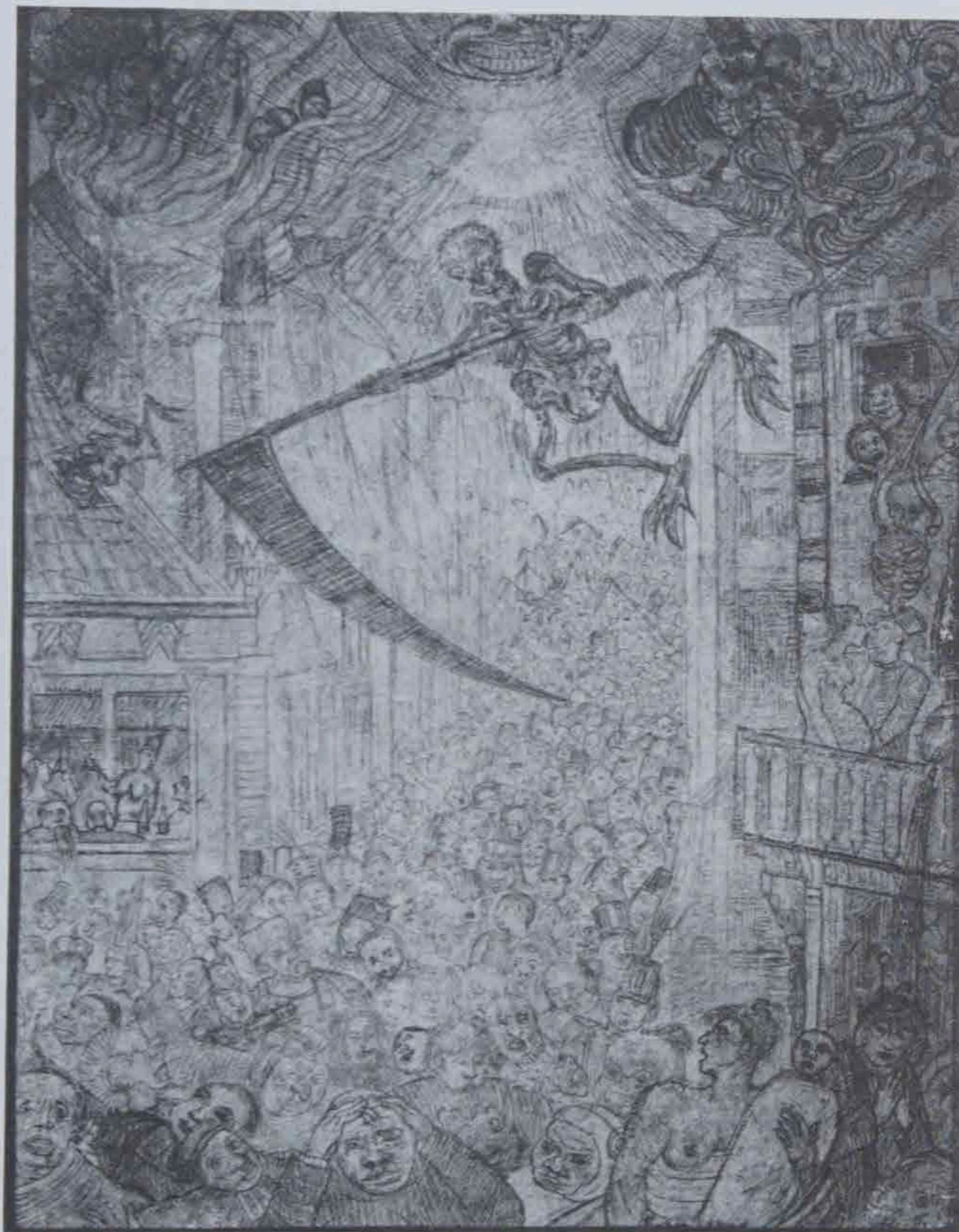


Fig. 2-3 James Ensor. *Death Pursuing a Flock of People, The Triumph of Death*, 1887. Drawing, Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels) C. Estate of James Ensor/VAGA. N.Y., 1995

the common emotion of fear. While referring to the idea that death is the great social leveler, the topic also avails Ensor the opportunity to explore the psychology of the crowd with a broad range of reactive expression.

The succinct and deft manner in which Ensor evokes the density of the crowd in this drawing and the other two works mentioned above suggests that the artist has joined his musings on the nature and activity of the crowd with direct observation. Due to his own ties with anarchist and socialist groups, Ensor was no doubt aware and perhaps even participated in the large demonstrations that took place in Brussels in August, 1886. Even if the artist had not been in the capital at the time, most likely he saw newspaper reports of the event, including illustrations that accentuated the solidarity of the crowd. The sight of so many people parading down Brussels boulevards made, no doubt, a strong impression on him as it had on other members of his social class.

With *The Entry of Christ into Brussels in 1889* (fig. 2-4) Ensor's representation of the crowd assumes monumental proportions.²¹ Once again the scene takes place on a broad modern boulevard but without the lively dialogue of signs and banners found in *The Entry of Christ into Jerusalem*. Besides the placard on the right proclaiming "Hail Jesus, King of Brussels," firmly situating the scene in the capital city, only one other sign can be read by the viewer. Stating "Doctrinaire Fanfares always succeed," this placard is held aloft by a marching band. Above the band and spanning the entire length of the canvas is a red banner that states "Vive la Sociale," which can be translated as both "Long live the Social" and "Long Live the Social (One)."

Immediately apparent to even the casual viewer is both the size and the nature of the crowd that fills the foreground plane. Faces and large noncanonical bodies, formed from unmodeled swatches of pure and discordant color combinations, jostle for space. Moving in several directions and forward at the same time, this disorderly crowd appears to surround the observer, whose viewpoint, due to the artist's use of three separate perspective systems, is now centered in the midst of a celebration of Mardi Gras. Overwhelmed by the bodies of the marchers who move inward from all directions, the viewer almost feels the claustrophobic crush of the immense crowd.

In *The Entry of Christ into Jerusalem* (fig. 2-1), the perspective is above and to the right, allowing for an expansive view while enabling the viewer to retain the non-involved, reportorial stance of the *flâneur*. In the *Entry of Christ into Brussels* the



Fig. 2-4 James Ensor. *The Entry of Christ into Brussels in 1889*, 1888. Oil on Canvas, Malibu. The J. Paul Getty Museum (Photo: J. Paul Getty Museum) C. Estate of James Ensor/VAGA. N.Y., 1995

viewpoint is lower and more confrontational. The observer can no longer maintain a distance as s/he is immersed in the surging crowd. In this fashion, Ensor, who originally intended to show this canvas to a largely bourgeoisie audience at the 1889 Les XX exhibition, confronts the middle class with their fear of mass demonstration and mob violence.

At the same time that he assails the middle class with their anxieties over the crowd, Ensor implicates them in the current social unrest. Among those marching are top-hatted bourgeoisie, a judge, a bishop and members of the military. Even Ensor's artistic colleagues at Les XX whose emblem appears on a balcony in the background, are involved in the dynamics of this event.

Creating startling and often comic comparisons between those who wear masks and those who do not, Ensor questions the reality of appearances, suggesting that what the viewer sees is only a hypocritical facade. More than likely the satirical potential of the mask was suggested to him by anarchist publications like *La Bombe* where masks were used to lampoon the duplicity of Belgium's political and religious leaders (fig. 2-5). Ensor further accentuates his mockery of middle class pretension by incorporating grotesque elements such as grimacing mouths, red and hooked noses, skeletonized faces, and swollen protruding bellies. Strutting before the viewer, the crowd constitutes a ludicrous chorus line of conformity and hypocrisy as Ensor humorously and mischievously transforms Belgium's proper and official society into its parodic double.

Ensor's paradoxical sense of play can also be seen in the subject of the painting itself. The celebration of Mardi Gras, a time when the world is turned upside down and those on the margins of life have power, is juxtaposed with the commemoration of the "Joyous Entry." In Ensor's representation, each celebration inverts and contradicts the other. Rather than honoring a visiting dignitary, the crowd ignores Christ whose "joyous entry" becomes just another part of the Carnival festivities. That Christ is also a self-portrait of the artist adds further irony to the scene. From this subjective point of view, the whole painting becomes the embodiment of the artist's social context where Ensor as king, spiritual leader, and fool is scorned by a complacent and compliant Belgian public. Even if his triumphal entry as "King of Brussels" is overlooked by a crowd

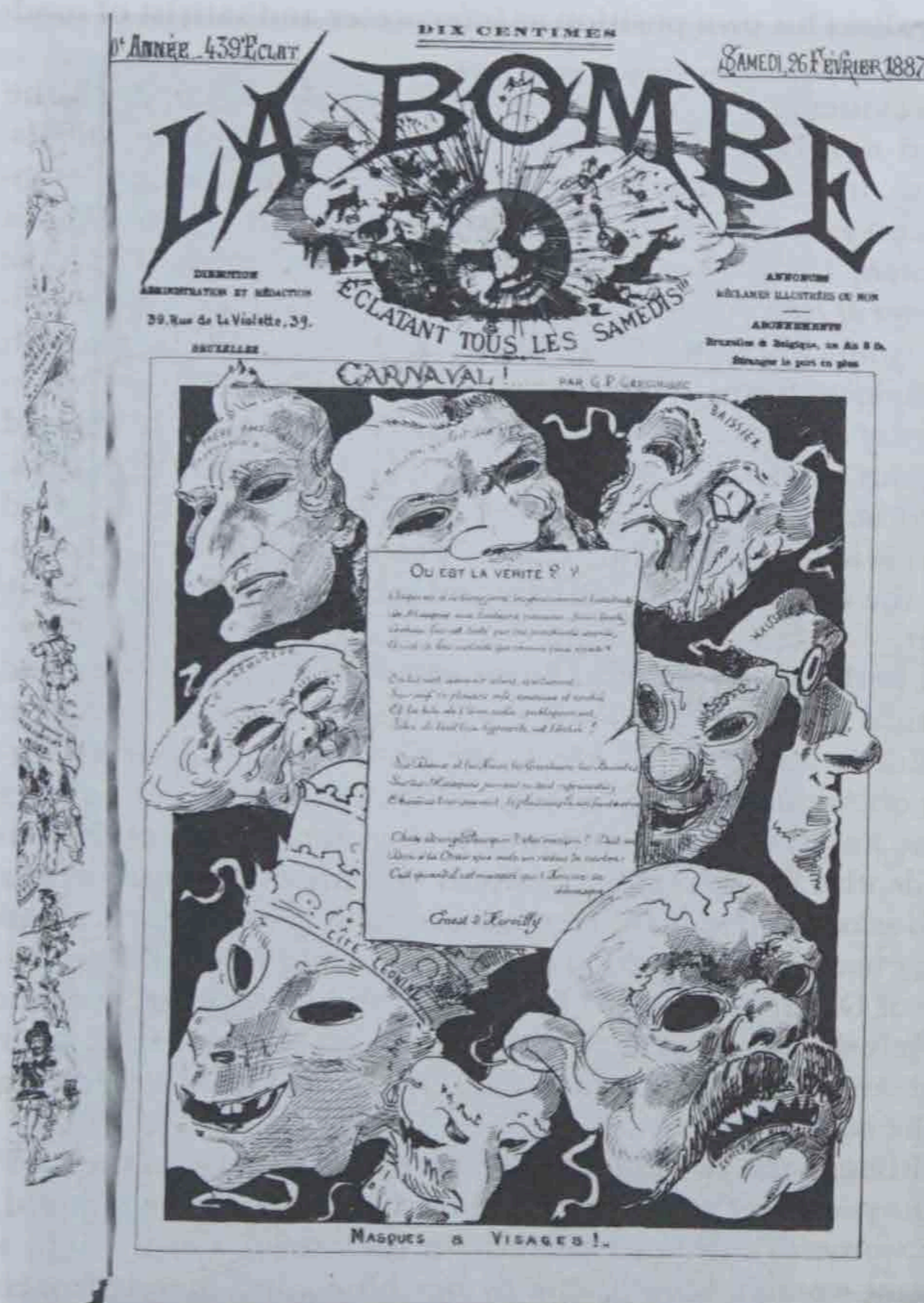


Fig. 2-5 "Carnaval!" from *La Bombe*, 26 February 1887 (Photo: Bibliothèque Royale Albert 1er)

interested only in "Doctrinal Fanfares," in the inverted context of this painting, Ensor/Christ overcomes the hypocritical conformity of his times by celebrating the primary importance of himself as "La Sociale," the social one.²² In so doing Ensor

centralizes his own position as interpreter and satirist of modern society.

As evidenced by *The Entry of Christ into Brussels in 1889*, the crowd now becomes a central vehicle for Ensor's social discourse. In subsequent works, he would use the masses to comment on group behavior (*Doctrinaire Nourishment*, 1889; *Roman Triumph*, 1889; *The Cathedral*, 1892; *Comic Cortège*, 1893; *The Revenge of Hop Frog*, 1898; and *The Baths of Ostende*, 1899) military conformity (*Music in the Rue de Flandre*, 1891), Flemish and Belgian history (*The Last Square of Waterloo*, 1889; *The Cuirassiers of Waterloo*, 1891; *Battle of the Golden Spurs*, 1891) and religious hypocrisy (*Christ in Hell*, 1891). Only two other works, *The Strike, or The Massacre of the Ostende Fishermen* (fig. 2-6) and *Belgium in the 19th Century* (fig. 2-7) continue, however, to combine the crowd with the activity and social exchange of the city street.

In both of these works, Ensor refers to current events and political issues. *The Strike* is the most topical of the two as it alludes to an actual incident, the protest by Ostende fishermen on August 23, 1887 of the violation of their fishing rights by the English and the subsequent civic unrest that resulted in two deaths. Ensor's version unfolds on a broad city square near the docks where a crowd, composed mainly of the police and civic guard, attack a group of fishermen and women. The citizens of Ostende, pictured in the bars and taverns on the right and left shout and gesture at the troops and demonstrate their displeasure at this violent assault by vomiting and defecating on the soldiers' heads.

Although the two male figures in *The Strike* take on the most heroic poses as they are attacked by the police and civil guard, four women figure prominently in the crowd. On the left, a peasant woman, identifiable by her blue scarf, stands frozen with fright as a soldier grabs her. On the right, another woman covers her head to fend off the blows of the soldiers' gun butts. Behind her, a fisherman's wife urges on the other demonstrators while her husband stands next to her with his arms resolutely crossed. In the foreground, a pregnant woman, her swollen belly covered with the Belgian flag, lies bleeding from several wounds. Although a man kneels to assist her a group of



Fig. 2-6 James Ensor. *The Strike*, 1888. Drawing, Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels) C. Estate of James Ensor/VAGA. N.Y., 1995



Fig. 2-7 James Ensor. *Belgium in the 19th Century*, 1889. Etching
(Photo: Copyright Bibliothèque Royale) C. Estate of James Ensor/VAGA. N.Y., 1995

policemen on the right seem oblivious both to her plight and to the chaotic street battle unfolding before them.

In *Belgium in the Nineteenth Century*, women play an equally important role. As in *The Entry of Christ into Brussels in 1889* (fig. 2-4), a crowd again fills the foreground, pressing in on the viewer. Now, however, the soldiers move forward to control the demonstration, attacking mainly the women. On the left, one woman has been shot and falls backward while in front of her a soldier aims his pistol at another woman. To the right, a young woman with flowing hair flees, clutching her baby and nearly trampling what appears to be an older woman behind her. As the soldiers attempt to restore the patriarchal order of the Belgian state, visualized here by the head of King Leopold II positioned hierarchically above the scene, women bear the brunt of this violent assault.

Women also figure prominently in descriptions of the crowd by contemporary writers and theorists. As van Ginneken has shown, in Naturalist novels, women were seen as both participants in the violence and metaphors for the immature and emotional mob.²³ Viewed as hysterical and more brutal than their male counterparts, women were to be feared the most.²⁴ Crowd psychologists like Taine, Le Bon, and Tarde compared crowds to women, Tarde even arguing for shared traits.

By its whimsy, its revolting docility, its credulity, its nervousness, its brusque psychological leaps from fury to tenderness, from exasperation to laughter, the crowd is feminine, even when composed, as is usually the case, of males.²⁵

As Barrows points out, this connection between crowd behavior and women reflected contemporary concerns over the growth of feminism in the late 19th century.²⁶

Women did make a significant contribution to the worker's struggle in late 19th century Belgium, playing an active role in strikes, riots, and social unrest of that period.²⁷ Yet when they were represented in the visual arts, women were often inscribed by the patriarchal biases of the ruling oligarchy. As a result, as Sura Levine has shown, their lives and activities were regularly portrayed in ways that reinforced traditional notions of gender and class.²⁸

By showing women as active and brave and by contrasting their actions in *The Strike* and *Belgium in the Nineteenth Century* to the violent and repressive acts of overzealous troops, Ensor breaks with convention. At the same time, he inverts popular notions of crowd behavior. Instead of a rowdy, violent, fickle crowd filled with castrating women, Ensor's mob is made up of the state and its minions, the police and civic guard, who act as the villains and aggressors in civic unrest. As in *The Entry of Christ into Brussels*, Ensor's representation of the crowd defies the sensibilities and prejudices of the middle class while forcing the viewer to assume a sympathetic, even empathetic, association with the common people in the street.

As was the case with many of his contemporaries, Ensor did not immediately realize the potential of his chosen career for social critique. Yet as he absorbed the dense matrix of class and social meaning found in his observation of the modern city boulevard, his perspective began to shift away from that of a dispassionate voyeur to one of engaged commentator. In the process, the crowd became a means for him to visualize not only the viewpoint of the working classes but also the pretensions, anxieties and hypocrisy of the ruling middle class. Refuting conventional representations of mass behavior, Ensor ensnared the Belgian public in the discourse of the boulevard and the social concerns of its inhabitants. In so doing, he obliged his viewing audience to surrender the aloof perspective of the *flâneur* to the dynamics of the crowd and to join in the street politics of everyday life.

Notes

1. In *The Painter of Modern Life and other essays*, trans. and ed. by Jonathan Mayne, (London: Phaidon Press, 1964), 9.
2. (Paris: Alcan, 1895), 90.
3. *The Painter of Modern Life*, 12.
4. Ibid., 9. As Walter Benjamin noted, even though Baudelaire equated the *flâneur* with the man in the crowd, he did not intend that his observer actually be swept up in the crowd's movement: "There was the pedestrian who would let himself be jostled by the crowd, but there was also the *flâneur* who demanded elbow room and was unwilling to forgo the life of the gentleman of leisure. Let the many attend to their daily affairs; the man of leisure can indulge in the perambulations of the *flâneur* only if as such he is already out of place." *Illuminations*, trans. Hannah Arendt, (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1968), 172.
5. Liane Ranieri, *Léopold II Urbaniste* (Brussels: Hayez, 1973).
6. When the area which included the modern state of Belgium was incorporated under Burgundian rule, it was given certain rights and freedoms including those of instituting laws and imposing taxes. These rights were validated by a constitution called the "Joyeuse Entrée" based on the 1355 event when the reigning duke of Brussels came to Brussels after promising to recognize Brabant and the other provinces. This social document became an important guarantee of Belgian rights, even when this small country was ruled by other nations. The symbolic meaning of this event was recreated in the "Joyous Entry," a civic ceremony commemorating the visit of foreign dignitaries or ruler. For a more detailed discussion of the role of the street in Belgium, see Stephen C. McGough, *James Ensor's The Entry of Christ into Brussels in 1889* (New York: Garland, 1985), 61-62; 80-82.
7. See for example Hermans's *At Dawn*, 1875 (Brussels, MRBAB), and de Groux's *The Coffee Grinder* (Antwerp, KMSK).
8. See for example Piet Verhaert's *Palingbrugstraat*, 1880 (Antwerp, KMSK), and Edgard Farasyn's *The Old Fish Market in Antwerp in 1882*, 1882 (Antwerp, KMSK). Ensor's contemporary, Guillaume Vogels painted several scenes of Belgian streets and marketplaces, but focused his attention more on light and atmospheric effects than on the narrative details of street life.
9. For example Pierre Leroy, *Celebrations in Brussels on the Occasion of the Joyous Entry of King William of the Low Countries in 1815, The King Leaves*

the *Estates General*, 1815; Madou and Lauteres, *The Entry of the Prince of Saxe-Cobourg (Léopold I) into Brussels, through the Port of Laeken, 21 July 1831*, 1831. Lithographic copies of both these works can be found in the collection of the Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes.

10. In Louis van Engelen's *Belgian Emigrants*, 1890 (Antwerp, KMSK), a large crowd gathers at a city square to board a ship to leave the country. Although the artist makes allusion here to current concerns over emigration, his modernism is tempered by a muted palette and distanced view.
11. The growth of Brussels as the seat of national power and pride coincided with the migration of the Belgian population away from the countryside and into the cities. Brussels, which had a population of only 88,000 in 1800 had expanded to 600,000 by the beginning of the next century. Like the capital, Belgium's other major cities of Antwerp, Ghent, Charleroi and Liège also saw their populations rise more than 200 percent. For further discussion of population expansion in Brussels see T. Eggerickx and M. Poulain, "1,000,000 de Bruxelloise: Esquisse Démographique des Communes de la Région Bruxelloise" in *Les Dossiers Bruxelloises*, no. 12/13, (Brussels: DIRE, 1990).
12. Christian Berg, "Paradigmes Urbains dans la Littérature Fin-de-Siècle en Belgique," *Actes du Colloque* (Paris: Champion, forthcoming), 1-19. I thank the author for providing a copy of this yet unpublished manuscript.
13. Jaap van Ginneken, "Rebellious mobs in 19th century European fiction." Paper presented at the 8th Annual Meeting of the International Society of Political Psychology, Georgetown University, Washington, D.C. June 29, 1985, 1-24. I thank the author for providing me with the unpublished manuscript of this talk. See also his *Crowds, Psychology and Politics, 1871-1899*, (New York: Cambridge University Press, 1992), 2.
14. For a history of the development of crowd theory in the late nineteenth century, see Suzanne Barrows, *Distorting Mirrors, Visions of the Crowd in Late 19th Century France* (New Haven: Yale, 1981) and van Ginneken, *Crowds, Psychology and Politics*.
15. Through his friend Théo Hannon, in 1879 Ensor met Ernest Rousseau, a professor of physics at the Université Libre in Brussels, his wife Mariette, a botanist, and their son, Ernest Jr. While studying at the Brussels Academy, Ensor often visited the Rousseau home on the Rue Vautier which was a gathering place for intellectuals, artists, writers and scientists. No doubt it is here that Ensor first came to know the tenets of anarchist theory, for as Paul Haesaerts has noted (*James Ensor* [New York, NY: Abrams, 1959], 80), the Rousseaus "were on the whole inclined to anarchism and atheism." Among the Rousseaus' guests in the early 1890s was the geographer and anarchist Elisée Reclus, but it is difficult to ascertain if Ensor ever met him.

Through his membership in Les XX, Ensor became friends with the prominent socialists Edmond Picard and Emile Verhaeren, both of whom collected and defended his work. For a discussion of Les XX's anarchist-socialist connections, see Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894* (Ann Arbor, MI: UMI, 1984), 37-39. For more on Ensor's social engagement, see my essay "The Ordure of Anarchy: Scatological Signs of Self and Society in the Art of James Ensor," *Art Journal* 52 (Fall, 1993): 47-53.

16. A crowd is found in an earlier work by Ensor, *Mystic Death of the Theologian, 1880*, 1885-86, (Antwerp, KMSK) but the scene is based in biblical not modern times. A crowd is also present in *The Cruel: Christ Shown to the People*, 1885, (Brussels, private collection) from this series but here the setting is vague and most of the figures seem to be dressed in period and not contemporary garb.
17. There is a study for this large drawing in the collection of the J. Paul Getty Museum in Malibu, California and another in the Museum of Fine Arts in Ghent. In both drawings the crowd, balcony, banners, Christ on a horse, and other components of the large drawing are already in place.
18. van Ginneken, "Rebellious Mobs," 10-12.
19. For Diane Lesko (*James Ensor, The Creative Years* [Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985], 88-89) the cathedral is based on the Church of Saints Peter and Paul in Ensor's native Ostende. Robert Hoozee (*James Ensor, Dessins et Estampes* [Antwerp and Paris: Mercator, 1987], 219) identifies the source as the Cathedral at Aix-la-Chapelle.
20. Berg, "Paradigmes Urbaines," 3-5, 9-12.
21. Stephen C. McGough's *James Ensor's "Entry"* is the most complete discussion of this individual painting.
22. According to McGough, 161, "Sociale" has multiple meanings including references not only to the types of banners carried in socialist demonstrations and the subtle shades of radicalism among the political left, but also pejorative allusions to all those, including artists and writers, who agitate for change. As part of the banner above the Mardi-Gras parade in Ensor's painting, "Vive la Sociale" becomes in this author's view an indictment of all collective behavior.
23. van Ginneken, "Rebellious Mobs," 7.
24. In Zola's *Germinal*, when the grocer was killed "it was the women, drunk with blood-lust, who were rushing forward" (*Germinal*, 297) as quoted in van Ginneken, "Rebellious Mobs," 8. As Suzanne Barrows notes, these anxieties were based in part on fears of castration. (*Distorting Mirrors*, 47).

25. *L'Opinion et la foule* (Paris: Félix Alcan, 1922), 195 as quoted in Barrows, *Distorting Mirrors*, 47. For Le Bon, the mob, as women, exhibited "impulsiveness, irritability, incapacity to reason, the absences of judgement and of the critical spirit, the exaggeration of the sentiments." *Psychologie des foules*, 24, 26, 27, 28 as quoted in Barrows, *Distorting Mirrors*, 47.
26. Barrows, *Distorting Mirrors*, 47-61.
27. Patricia Hilden, *Women, Work, and Politics, Belgium 1830-1914* (Oxford: Clarendon, 1993).
28. Sura Levine, "Politics and the Graphic Arts of the Belgian Avant-Garde," in *Les XX and the Belgian Avant-Garde* (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, 1992), 66-69. For a discussion of the representation of women in Belgian literature and daily life see Denise de Weerd, "Zoë, Isabelle, Louise et des autres . . .," in *Vies des Femmes 1830-1980* (Brussels: Banque Lambert, 1980), 15-58.

II

ARTISTS AND THEIR
EXHIBITIONS

Chapter 3

The Decorative “Arts & Crafts” at Les XX and La Libre Esthétique

Amy F. Ogata

Les XX, the group of artists who banded together in 1883 to create one of the most important exhibition venues in fin-de-siècle Europe, advocated no single stylistic dogma, save that of “newness.”¹ Along with the selection of European and American art shown at their annual salon, Les XX organized lectures, concerts by contemporary composers, and readings by the literary avant-garde to further a utopian integration of all the arts. Central to Les XX’s effort to challenge conventional boundaries of artistic production was the inclusion of decorative art in the gallery alongside painting and sculpture. The decorative arts enjoyed an even greater acceptance at La Libre Esthétique, the exhibition society that succeeded Les XX in 1894, and where the elaborately staged interiors by Belgian designers Gustave Serrurier-Bovy, Henry van de Velde and Victor Horta became highlights of the first four exhibitions. Denouncing the traditional hierarchy that dissociated art from craft, Les XX and La Libre Esthétique showed applied art by painters Paul Gauguin, Emile Bernard, and Anna Boch as well as metalwork, textiles, and books by members of the Arts and Crafts Exhibition Society, including William Morris, Walter Crane, and C. R. Ashbee, whose participation at La Libre Esthétique was the first exhibition of his work on the continent.

The renewed interest in the decorative arts at the turn-of-the-century is historically related to the emergence of the pan-

European phenomenon usually called Art Nouveau. While the term "Art Nouveau" has never been closely defined, it is generally associated with the sumptuous curving line in interior design, and in architecture with the presence of steel and glass—the new materials of industrialization—in lavish urban residences. It has become a commonplace to begin a stylistic genealogy of Art Nouveau with the revival of decorative arts in Britain, and through their exhibition in Belgian salons, trace the legacy of English forms and handicraft movements on the continent.² This argument, however, in that it focuses primarily on style and a trajectory of novelty, does not account for the complex and often ambivalent modernity of the decorative arts in fin-de-siècle Belgium. Linked ideologically to socialism and to a romantic idea of the vernacular, the decorative objects exhibited at Les XX and La Libre Esthétique during the 1890s nourished an image of the past, celebrated the "primitive," and fed a fantasy of popular rural culture and handicraft.

Exhibiting Decorative Arts

The hierarchical division between the fine and decorative arts that had existed since the Renaissance was standard in the official salons of the nineteenth century. Decorative, or applied, art was often dismissed as mundane objects of everyday life, or as a lowly "minor art," and continually excluded from association with the loftier intellectual aims that painting, sculpture and architecture purportedly embodied. Public exhibition, however, was an important means of creating a demand for tableware, wallpaper, ceramics, furniture, clothing and other objects of household use. World's fairs modeled on the Great Exhibition held in London in 1851 became a primary vehicle for the display and consumption of the decorative arts for countries anxious to show off their industrial productivity in an international market. In Belgium, a tiny country that was also the earliest and most thoroughly industrialized on the European continent at mid century, the "industrial arts," a term that reveals the close relationship between art and industry,³ claimed a prominent place in official displays of national progress toward the end of the century.⁴

The largest of these fairs was an exhibition of Belgian industry and manufacture mounted in 1880 to celebrate the national anniversary of fifty years of peace and independence. Installed in iron and glass halls on a former military field in Brussels, sublime exhibits of heavy industry—such as an operating turbine engine and the locomotive that pulled the first passenger train in continental Europe—were complemented by two large exhibitions of decorative art. The pavilion for *art industriel* housed the modern decorative arts in a succession of different salons, each decorated with the luxurious products of various manufacturers—ironwork, cabinetry, furniture, and ceramics—to recall domestic environments from the time of Henry II, the Italian Renaissance, the Flemish Renaissance, and Louis XIV. Two mantle pieces by the firm Vermeiren-Coché epitomized the dazzling proliferation of historical styles available for the bourgeois consumer (figs. 3-1 and 3-2). Both offered elaborate mantles decorated with ceramic urns and tiles, as well as low-backed chairs, but superficial decorative elements defined one as "Japanese" (an eclectic mix of oriental rugs, Japanese prints, and "sujets japonais" on the faïence vases and tiles), and the other as "Flemish Renaissance" (embellished with composite capitals, scrolls, a dentilled architrave and the faïence panels surrounding the hearth featured the familiar silhouette of the lion of Flanders). Although shown as ready commodities, the objects in the pavilion for *art industriel* were distinguished from banal products of mass-production, such as textiles and furniture, by pretensions of craftsmanship and associations with artistic styles of earlier eras.

In the pavilion parallel to that for *art industriel* was a pendant installation of *art ancien*, a museum-like exhibition of objects produced before the nineteenth century. Religious art, specimens of embroidery and lace, metalwork, medieval manuscript illumination, and tapestry demonstrated a long artisanal heritage that not only pre-dated industrialization, but the Belgian nation itself. The exhibition of *art ancien* mounted for the 50th anniversary became the impetus for a national collection of decorative art that was eventually installed in the former halls of the Cinquantenaire. Initiated a decade earlier amid the call for educational reform and in emulation of other European collections that had been established earlier in the cen-



Fig. 3-1 *Salon japonais* (Mme Vve Vermeiren-Coché after Théophile Fumière). From Théophile Fumière, *Les arts décoratifs à l'exposition du cinquantième belge*, 1880. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

tury, an institution to collect and preserve the applied arts did not gain official status until January 1889. The museum was officially opened to the public in 1890 as home to three separate collections: an ethnographic museum, casts and copies of monumental art, and a museum of decorative and industrial art. The new museum contained medieval objects formerly installed in the Porte du Hal, as well as copies of Italian and Dutch paintings by contemporary Belgian artists, plaster casts,

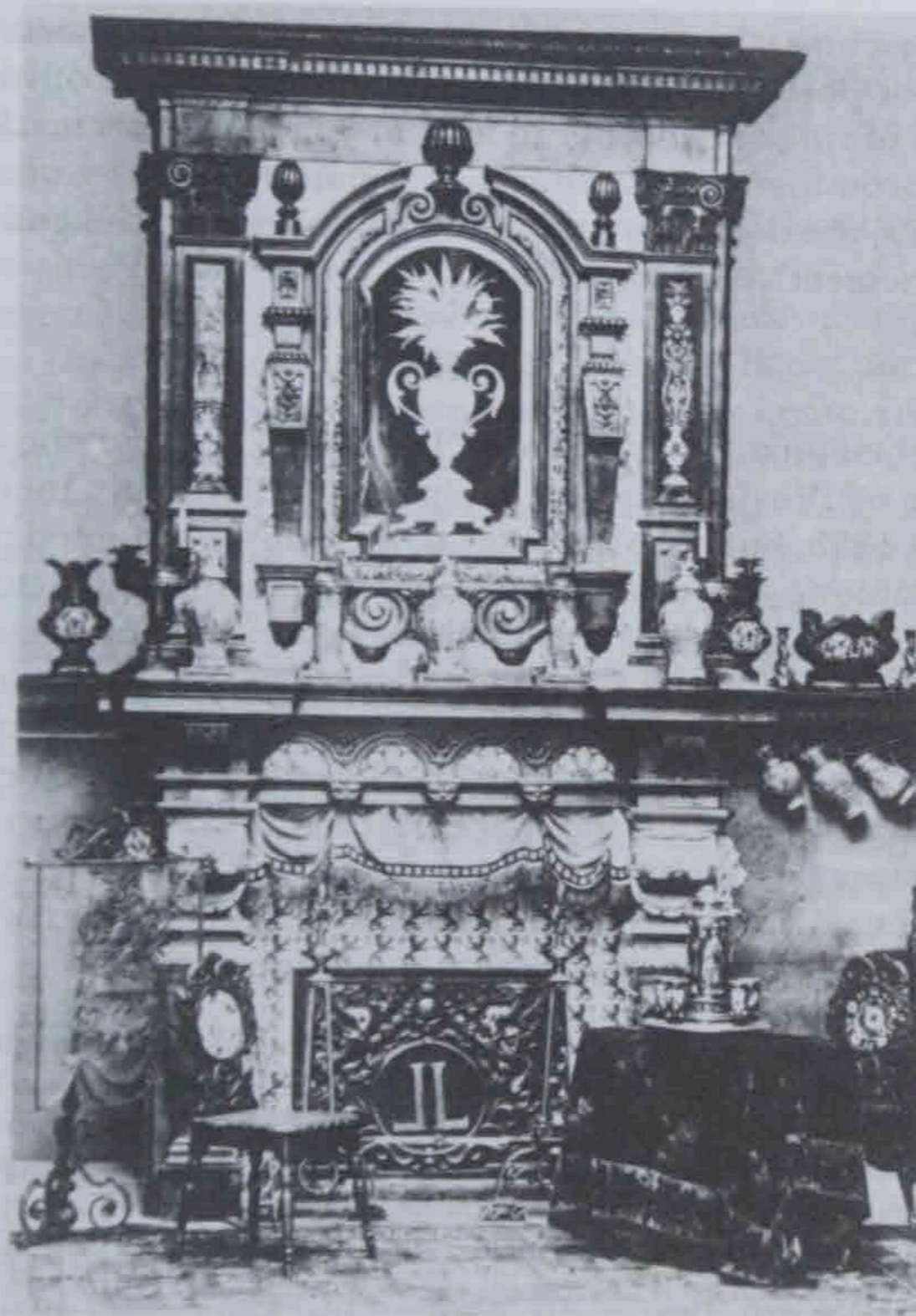


Fig. 3-2 *Cheminée en chêne sculpté avec peinture céramique* (Mme Vve Vermeiren-Coché after Théophile Fumière). From Théophile Fumière, *Les arts décoratifs à l'exposition du cinquantième belge*, 1880. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

cartoons and photographs of Italian paintings, tapestries, Byzantine, Egyptian and Roman art, and a large collection of Japanese prints. Contemporary objects, however, were not present when the institution opened. Instead, modern decorative art found a warmer welcome in the independent salons of the avant-garde.⁵ If the applied arts were excluded from fine art salons

and museums, they were not simply considered objects of industry or potential revenue. Dressed up in the garb of vaunted epochs of fine art in order to appeal to a bourgeois market, or given prominence as artifacts of a national legacy of craftsmanship, the decorative arts were complicated protagonists in late-nineteenth-century culture.

Les XX

From their inaugural salon in 1884, Les XX had shown examples of illustration and sculptural relief. This increased around 1888, but decorative art gained unprecedented prominence among the usual selections of painting and sculpture after 1890. Unlike the nationalistic exhibitions of decorative arts mounted for the Cinquantenaire, Les XX presented applied art as an international quest for artistic innovation and attempted to raise its status to a parity with fine art. The entry of decorative arts into the space of the fine art salon occurred at an important moment in the redefinition of the artist. Even before Les XX was formed in 1883, the periodical *L'Art Moderne* commented in its first issue that the modern artist

s'occupe de tout ce qui nous intéresse et nous touche. Nos monuments, nos maisons, nos meubles, nos vêtements, les moindre objets dont chaque jour nous nous servons, sont repris sans cesse, transformés par l'Art, qui se mêle ainsi à toutes choses et refait constamment notre vie entière pour la rendre plus élégante, plus digne, plus riante et plus sociale. Il crée des types qui influent sur nos moeurs et finissent par s'imposer si bien qu'il devient un agent principal de civilisation.⁶

For artists who rejected academic conventions of art, and who regarded painting and sculpture as commodities of the bourgeoisie, the applied arts represented an artistic tradition more vitally linked with society. From its inception, Les XX's revolutionary stance was allied with radical politics.⁷ Octave Maus (see fig. 4-1) and Edmond Picard (see fig. 6-2), important supporters of Les XX, and some Vingtistes themselves, notably Henry van de Velde, actively participated in socialist and anarchist movements. As Jane Block has discussed, the inclusion of the decorative arts—particularly objects of the English Arts and Crafts movement—in Les XX's annual salon made the socialist tendencies of the group even more explicit.⁸ English decora-

tive art was not only associated with popular traditions of craftsmanship and radicalism, but it also stood for an ideal of pre-industrial innocence that was praised and emulated in turn-of-the-century Belgium.

At Les XX's eighth salon in 1891, the English artist Walter Crane showed two watercolors—*Flora* and *Pegasus*—as well as seventeen examples of his "toy" children's books including *Frog Prince*, *The Three Bears*, *Blue Beard*, *Goody Two Shoes*, and *Beauty and the Beast*, which Vingtiste painter Georges Lemmen loaned from his own collection. Crane's Toy Books depicted the enchanted environment of fairy tales and popular folk stories in flat, saturated fields of primary color that were defined by black outlines and brought to life with vivid decorative detail (fig. 3-3). After appearing at the Universal Exposition in Paris in 1889, and in Belgium at the Association pour l'art in Antwerp, Crane's images were highly sought on the continent where they were avidly collected by artists and writers, including the Belgian poets Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy, and Charles van Lerberghe. Although Crane's books are considered an important source for the ubiquitous whiplash curve of Art Nouveau, the decorative quality of his work had implications beyond formal adaptation.⁹

"Primitivism," the recreation or adoption of non-Western or non-industrialized cultures as a source of artistic inspiration, was closely linked to the notion of "decoration" for fin-de-siècle artists.¹⁰ In a two-part article published in *L'Art Moderne*, Lemmen characterized Crane as "surtout un décorateur, un artiste préoccupé uniquement de formes, d'arabesques, de lignes," as well as an "adapteur d'arts anciens ou différents," such as early German, Italian and Japanese prints, and Greek art—cultures that were then considered "primitive."¹¹ Crane himself claimed that "children, like the ancient Egyptians, appear to see most things in profile, and like definite statement in design. They prefer well defined forms and bright frank colour. They don't want to bother about three dimension[s]."¹² Throughout the nineteenth century, the child continually represented a utopian state of innocence, akin to descriptions of unindustrialized Asian, African, and European peasant cultures.¹³ After viewing Les XX's exhibition in 1891, the poet Charles van Lerberghe, who was already an admirer and a col-



Fig. 3-3 Walter Crane. *The Frog Prince* (London and New York: George Routledge and Sons, 1874). Special Collections. Princeton University Libraries.

lector of Crane's books, reflected on his dream to move to the countryside and noted in his diary, "Je m'amuse de mon rêve comme cette jeune fille de Frog Prince who divert [sic] herself by throwing a golden ball up in the air and catching it. Je ne suis jamais plus moi-même, plus empli d'imagination et de caprices."¹⁴ Crane's Toy Books offered not only a departure from conventionally illustrated books, but represented a diversion into an uncomplicated world of childlike simplicity and purity.

The idea of the decorative arts as an expression of a "primitive" impulse was visible in other objects shown at Les XX in 1891. Gauguin, for example, exhibited his sensual woodcuts *Soyez amoureuses, vous serez heureuses* and *Soyez mystérieuses*, as well as a ceramic sculpture, and three vases. In 1886, he began working with ceramics under the tutelage of Ernest Chaplet, producing stoneware statues and pots. Although we do not know exactly which vases Gauguin exhibited in 1891, his ceramics from this period are infused with the imagery of medieval grotesques, Breton peasants, and self-portraits depicting himself as a Peruvian.¹⁵ Stoneware was a heavy, non-porous medium developed in the late middle ages and used continually by vernacular societies in Northern Europe; Gauguin manipulated it into deliberately coarser forms by adding sand. To other objects, such as the vase thrown by Chaplet and eventually exhibited at La Libre Esthétique in 1896, he combined the tradition of folk pottery with a technique emulating medieval cloisonné, or the appearance of Japanese prints, in a scene of Breton women (fig. 3-4).

Gauguin's work was already familiar to Les XX audiences. Two years before his contribution of decorative art, he had shown his painting *The Vision of the Sermon, Jacob Wrestling with the Angel*, a pivotal example of his belief that profound faith and the "primitive" ways of rural societies, were similar to his own visionary insight as an artist. Gauguin represented Breton peasants in their traditional costume, engaged in daily activities or symbolic religious events. He portrayed them as fundamentally tied to the rituals of the countryside, combining images of an unindustrialized culture with the compositional and chromatic strategies of non-Western art.

In 1891, the same year Gauguin first showed decorative arts at Les XX, the French critic G.-Albert Aurier explained that Gauguin's work contrasted with the bourgeois easel picture because it was essentially "decorative."¹⁶ Decorative painting emulating that of "primitive societies," he noted, "has . . . returned to the formula of art that is simple, spontaneous and primordial."¹⁷ Since artists, as Aurier held, sought an expression that was essentially instinctive and generalized, the objects of daily life and particularly the crafts produced by unindustrialized societies embodied an important form of symbolic, popular, and naive art.



Fig. 3-4 Paul Gauguin. *Vase decorated with Breton Scenes*, ca. 1890. Brussels Musées royaux d'art et d'histoire. (Photo: Copyright IRPA-KIK Bruxelles)

Auguste Delaherche, the French ceramist who took over Chaplet's studio in 1887, also showed stoneware among the selection of decorative art at Les XX in 1892 and 1893.¹⁸ Delaherche's work was based on the local wares produced near his home in Beauvais. However he also adapted the techniques of throwing and firing which he had studied at the L'Italienne pottery, to the traditions of other cultures. For contemporary writers Delaherche's earthenware pitchers were "d'aspect rustique et d'allure bourguignonne," but the forms of his pots evoked a "simplicité primitive" and reminded critics of Asian ceramics.¹⁹ After he took over Chaplet's Paris studio, Delaherche experimented with metallic glazes, but retained the solid forms and incised decoration of the traditional ware. In 1893 Delaherche exhibited a large group of his ceramics, including a plate decorated with Les XX's monogram, visually signifying Les XX's firm association with the decorative arts and crafts (fig. 3-5). While Delaherche was trained as an applied artist and a studio potter, others adopted the crafts as a means of turning themselves from artists into artisans.

Alfred William Finch, a founding member of Les XX, sent a series of polychromed ceramic bas-reliefs along with a selection of paintings and drawings to the exhibition in 1891. Half-English, Finch was one of the first in Belgium to adopt the philosophy of handicraft expressed in the writings of John Ruskin and William Morris. Finch began working with ceramics at the Boch family factory Kéramis in La Louvière around 1890.²⁰ Instead of the eclectic interpretations of Delftware and hispano-mauresque pottery produced at the Kéramis factory, Finch became known for his sturdy utilitarian ware.²¹ Finch, like Delaherche, exhibited earthenware vases and plates decorated with opaque glazes at Les XX in 1892, and contributed a "table à thé" the following year. The irregular surface and lustrous, sometimes iridescent, glazes of Finch's pots were enhanced by abstracted "S" and flower motifs. Although he continued to paint and draw, Finch became increasingly committed to the tradition of popular pottery and eventually moved to Porvoo, Finland where he headed the Iris workshops.

Ceramics formed an important part of the decorative arts exhibited at Les XX, but other objects of applied art also demonstrate a suspicion of industrial production and reflect a romantic interpretation of popular art. Embroidery, along with

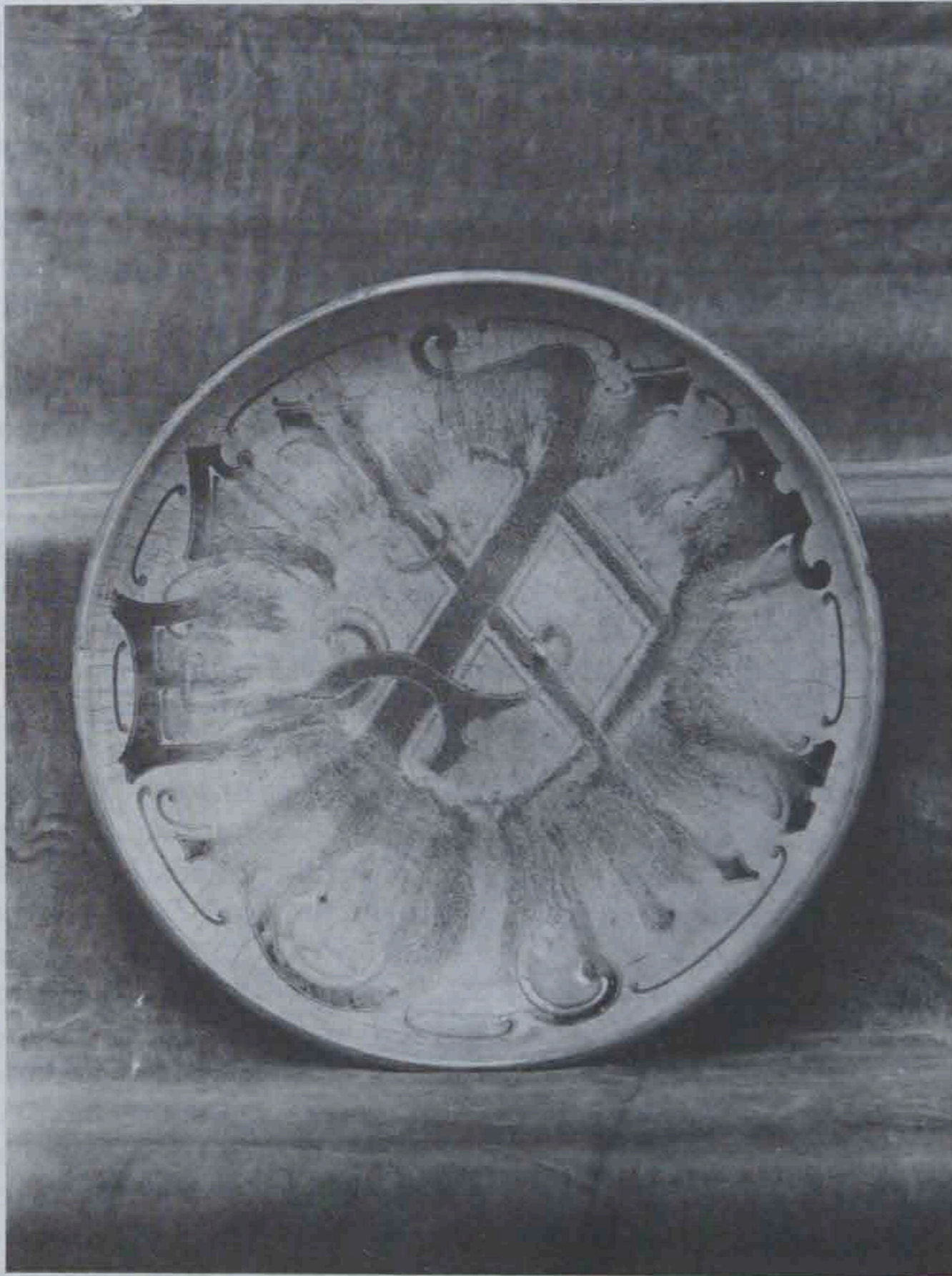


Fig. 3-5 Auguste Delaherche. *Plate*, ca. 1892. (Photo: Copyright IRPA-KIK Bruxelles)

lacemaking and tapestry, was another of the important traditional crafts in Belgium. The exhibition of embroidery and lace at the Cinquantenaire exhibition in 1880 stimulated a renewed interest in lacemaking as a national art in danger of being lost to industrialization.²² The significance of needlework

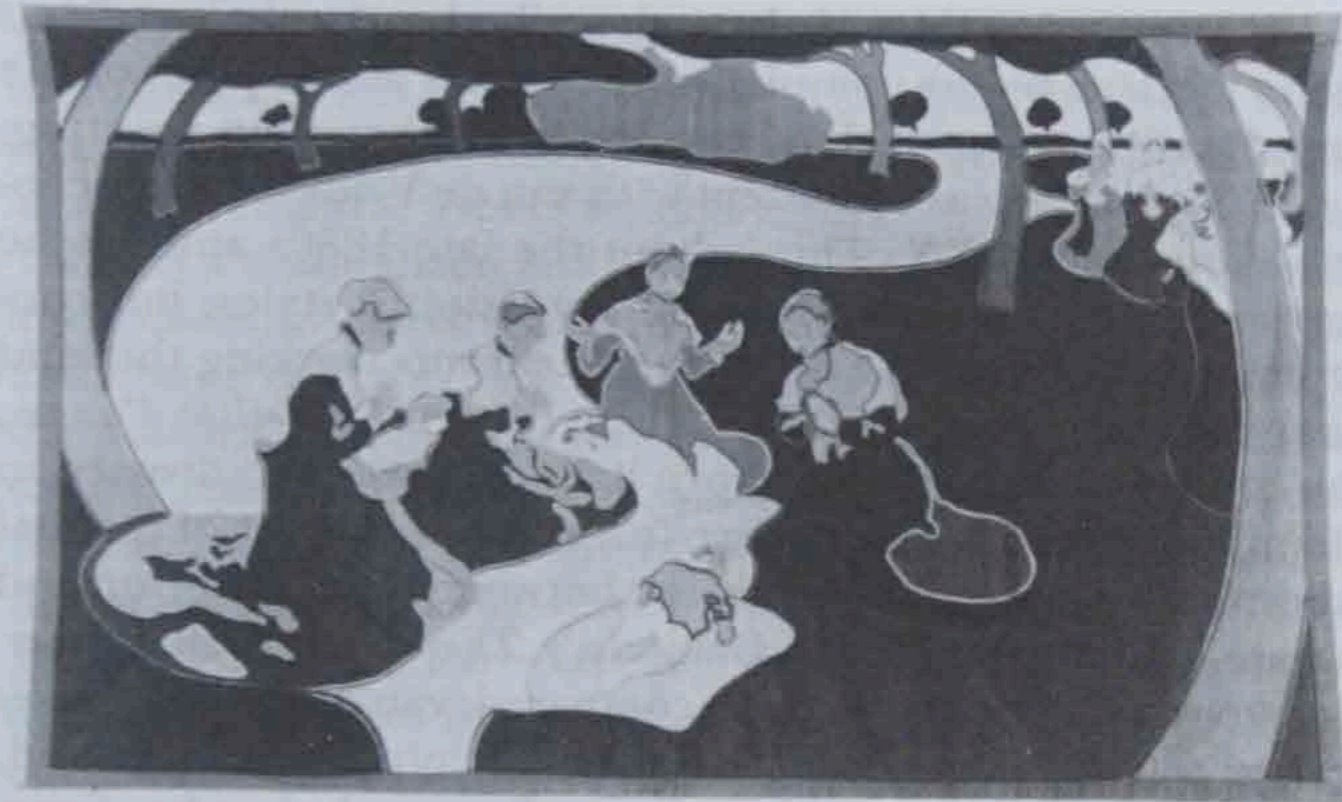


Fig. 3-6 Henry van de Velde. *La Veillée d'anges*, 1893. Embroidery. (Photo: Musée Bellerive, Zurich)

as a village craft was suggested by Henry van de Velde in his painting *La ravadeuse* of 1890 (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), and evoked in a "project de broderie," (Petit Palais, Geneva) which he sent to Les XX in 1892.

At the last salon of Les XX, in 1893, he exhibited a large appliqué depicting a group of peasant women witnessing a sacred birth called a "broderie ornementale prétextant une veillée d'anges (fig. 3-6)." Van de Velde listed it in the catalogue with a quote from Etienne Boileau, a thirteenth-century craftsman and provost of merchants: "si le compagnon n'était pas fils de Maître, on exigeait avant de lui conférer le titre de Maître Brodeur, une histoire entière où il avait plusieurs personnages." Although van de Velde was not "fils de Maître" himself, his aunt, Maria Elisabeth de Paepe-van Halle, was the daughter of a Ghent embroiderer known for ecclesiastical commissions. Working throughout the winter of 1892-93, she taught him the essentials of needlework. *La Veillée d'anges* served as van de Velde's double testimony for the decorative arts both as a longstanding Flemish tradition and as his own new identity as an artisan.

The flat planes of saturated color that make up the landscape and figures are organized in contrasting juxtapositions,

which a critic for *L'Art Moderne* described as "archaïque," but made modern by the complementary tones and rhythm of the lines.²³ Although a work of applied art rather than painting, *La Veillée d'anges* was consistent with van de Velde's earlier contributions to Les XX. Throughout the late 1880s and 90s he experimented with various post-impressionist styles, but continually returned to the imagery of peasants working the land or the sleepy poetry of daily village life. In *La Veillée d'anges*, the central place of the newborn baby amid women dressed in Flemish costume is a departure from earlier themes of manual labor toward a psychic connection between rural tradition and a state of innocence. Like Gauguin's *The Vision After the Sermon*, to which it has often been compared, van de Velde's *Veillée d'anges* portrays the peasant as eternally joined with the land, as the keeper of a mystical tradition. Some scholars have suggested that the baby in this image represents van de Velde's own artistic rebirth as well as the renaissance of the decorative arts in Europe.²⁴ It is significant, therefore, that this image of awakening should be depicted in the countryside where the tradition of handicraft was intimately associated with an unindustrialized paradise of peasant culture.

La Libre Esthétique

In 1893, after ten years of annual exhibitions which had become a major cultural event in Europe, the members of Les XX voted to disband, believing that they should exit at the height of their success. Many former Vingtistes continued to show their work at a new exhibition society, La Libre Esthétique, organized by Les XX secretary Octave Maus, which held an annual salon from 1894 until 1914. La Libre Esthétique did not offer permanent membership and was run exclusively by Maus, who took suggestions from his Vingtiste friends. A significant number of former Vingtistes exhibited at the new salon, but since Maus himself made all the administrative decisions, a greater number of works could be shown. The expanded concept of the exhibition also carried over into the kinds of objects displayed. True to its name, La Libre Esthétique announced that it would represent Belgian and international artists in an eclectic salon, but the guiding criterion for admis-

sion was still "l'art neuf dans toutes ses expressions."²⁵ Inheriting, from Les XX, a program of diversity in the types of objects shown, La Libre Esthétique further embraced the applied arts as an integral aspect of its mission.

Les XX scandalized audiences during the 1880s and rallied anti-academic artists at their annual salon, but La Libre Esthétique did not fight the same cultural battles. Similarly, the political and historical context of the 1890s reveals a shift toward stabilization in the issues that defined the daily lives of Belgian artists and art audiences. After the workers' strikes of the mid 1880s and the liberal party's loss in the election of 1884, the socialist Parti Ouvrier Belge (POB) became a major dissenting voice to the newly elected catholic majority. Previously diffused in localized pockets, the socialists were well organized by the 1890s, and in 1891 the Section d'art—the artistic wing of the POB—was established. The call for universal suffrage, lobbied primarily by the socialists, was furthered by the massive strikes and demonstrations that took place in April 1893. Revision of the Belgian constitution to include universal male suffrage was incorporated along with a policy of plural voting for the educated and heads of families. The movement to enfranchise the industrial working class also brought the agricultural laborer, who voted overwhelmingly catholic, into the political picture.²⁶ While promoters of Les XX had suggested that the art exhibited represented a cultural shift and an alliance with the radical contingent in Belgian politics, the patrons, "membres protecteurs," of La Libre Esthétique represented a wider spectrum of bourgeois Belgian society, including socialists such as Jules Destrée (see fig. 5-1) and Émile Vandervelde, as well as liberal catholics like Henry Carton de Wiart. In the tumultuous years of the early 1890s, as the worker, the peasant farmer, and the artisan became increasingly visible in Belgian politics, the decorative arts shown at La Libre Esthétique reflected an increasingly aestheticized vision of social harmony.

Before 1900, the decorative arts at La Libre Esthétique were submitted by artists from Belgium, France, England, Denmark, the Netherlands, Germany, and the United States. They were an intriguing mix of textures, materials and color: graphic art, textiles, ceramics and glass, metalwork, bookbinding, furni-

ture, and complete ensembles were included in the annual selections. French submissions accounted for the greatest number of decorative objects shown at La Libre Esthétique, and therefore represented a diverse selection of the types of decorative art produced toward the end of the century. The rustic character of Delaherche's ceramics was complemented by submissions from Dalpayrat and Lesbros, Ernest Chaplet, and Alexandre Bigot, but contrasted with the delicate creations in crystal and glass by Nancy designers Daum Frères and Emile Gallé. Graphic arts, in the form of book illustration, prints and posters, were abundant and signaled the importance of popular culture entering the salon. In 1894 Eugène Grasset exhibited 36 drawings, illustration, and posters. Henri de Toulouse-Lautrec also contributed three posters, including the celebrated *Jane Avril*, as well as a color lithograph of Loïe Fuller.²⁷

The large contributions by English decorative artists to the first two exhibitions of La Libre Esthétique, however, represented the work of a single group, the Arts and Crafts Exhibition Society. Artisans united in their dedication to the handicraft ideals of John Ruskin and William Morris, the "Arts and Crafts" produced objects according to traditional methods to glorify humble labor and to protest the poor quality of mass-produced goods. Infused with a romantic image of the medieval craftsman, the group revived oak cottage furniture, stained glass, hammered metalwork, and book production. After the success of their first exhibition in 1888, the efforts of the Arts and Crafts Exhibition Society were adapted and emulated throughout Europe.

In 1894 metalwork, prints and books by artists who exhibited at the Arts and Crafts Exhibition Society the year before lined the walls and vitrines of La Libre Esthétique's Brussels exhibition. From C. R. Ashbee's Guild and School of Handicraft there were 28 examples of metalwork from silver jewelry and flatware, to sugar bowls and platters in copper. Repoussée metalwork of a deliberately coarse, hammered character had become the Guild's hallmark during the early 1890s, and was shown in large quantities at the Arts and Crafts Exhibition Society of 1893.²⁸ In 1895, Ashbee again sent a selection of metalwork along with two books published by the Guild.

Among the other books on view in 1894, London publishers Elkin Matthews and John Lane sent volumes containing illustrations by Walter Crane and Laurence Houseman, and in the following year, examples from J. M. Dent and George Allen were also shown. A disconcerting "impression archaïque" of the selections from Morris's Kelmscott Press was distinguished from the precious aestheticism of French bookbinders Marius Michel and Charles Meunier, and Morris's books were praised in *L'Art Moderne* for their ornamentation and unification of beauty and utility.²⁹ In 1895, there were also books bound by T.-J. Cobden-Sanderson's Doves Bindery.

Prints and drawings by Selwyn Image, Heywood Sumner, and Christopher Whall represented the Fitzroy Picture Society.³⁰ The Fitzroy Pictures were linear images of Biblical and secular scenes that were produced to ornament the environments of children—walls of schools, clubs, and public buildings—and to introduce moral precepts through visual impression. The color lithographs were not only exhibited at La Libre Esthétique, but also reproduced and explained in an article by Heywood Sumner in *L'Art Moderne*.³¹ Sumner suggested that walls should offer children an ideal and that graphic images, like popular prints, stimulated juvenile imagination in a manner that the "realism" of photographic representation precluded.³² The Fitzroy Society's deliberately naïve pictures, often surrounded with proverbs or didactic texts, were neither posters nor paintings but wall decoration, or as Sumner himself described the ultimate aim of the Fitzroy Society, the "reproduction de la vie ordinaire dans l'art."³³

The tremendous number of Arts and Crafts objects that entered La Libre Esthétique before 1900 not only represented a utopian vision of social harmony, but they were also associated with a return to cozy familiarity and domesticity. In contrast to the over-refinement and mass-production of continental designers, the English, it was believed, produced objects as an extension of their devotion to simple domestic life. *L'Art Moderne* commented,

L'Angleterre est aujourd'hui le principal foyer d'expansion de l'art ornemental. Alors encore qu'en France, en Belgique, en Allemagne, le mobilier et la décoration, livrés aux industriels que seul possédait le souci des bénéfices, tombaient aux pires décadences, les artisans

anglais déjà rallumaient le flambeau qui éclaira jadis la vie domestique. L'amour du *home* explique ce phénomène.³⁴

The English attachment to the domestic interior was not only admired for the decorative work it seemed to inspire, but also for the traditions of the past that it embodied. Through a filter of objects and images such as Ashbee's metalwork, Kelmscott Press editions, the Fitzroy Pictures, and Walter Crane's Toy Books, Belgians perceived English decorative art and the domestic interior as a place where simplicity, comfort, moral and aesthetic harmony were the decoration of daily life. The interior, however, had itself become a work of decorative art on view at La Libre Esthétique.

Gustave Serrurier-Bovy's completely furnished installation, the *Cabinet de Travail*, which he contributed to La Libre Esthétique's first exhibition in 1894, inaugurated an annual attraction for the salon (fig. 3-7). A Liégeois entrepreneur known for selling ceramics and textiles imported directly from



Fig. 3-7 Gustave Serrurier-Bovy. *Cabinet de travail*, 1894. From *The Studio Magazine*. (Photo: Marquand Art Library, Princeton University Libraries)

Japan, India, and Persia, Serrurier-Bovy also sold objects from the English department store Liberty and Company. In fact it was Serrurier-Bovy who recommended C. F. A. Voysey, Selwyn Image, Heywood Sumner, Lewis F. Day, R. Anning Bell, and James Powell and Sons to Octave Maus in 1893, as artists "qu'ont exposés aux 'Arts and Crafts' d'une façon remarquable."³⁵

Serrurier's *Cabinet de Travail* offered visitors a multi-dimensional experience of decorative art. By integrating applied art into what appeared to be the very space of daily life, Serrurier's interior was a marked departure from the display of individual objects in separate rooms, on pedestals or in vitrines, as had been the case in previous years at Les XX. The only extant image shows a small room that included a brick hearth as well as a beamed ceiling, papered walls, a paneled frieze of bright flowers, and sturdy oak furniture. According to contemporary descriptions, there was also a false window with a view of the town hall in Brussels.

Modest and intimate, the installation derived much of its effect from the elaborate construction that Serrurier deliberately left exposed. This not only created a sense of cohesiveness and the illusion of permanency, but demonstrated vividly the aesthetic possibilities of humble materials. The pattern of repetitive parallel members in the chairs and table, and in the ceiling, suggested that decoration was a rational notion inherent in the materials and construction itself. Typically this has been interpreted as Serrurier's nod to Viollet-le-Duc, but the ensemble of bare beams, rustic oak furniture, and applied wall decoration was also a complex allusion to the romantic image of rural life.³⁶

Rejecting plush upholstery and historical motifs of the typical bourgeois interior, Serrurier's *Cabinet* "donnait l'illusion du *home*, de la vie," for the French critic Roger Marx, and as a critic from *Le Soir* remarked, "c'est le type des adeptes de la 'vie simple.' Nous demandons [sic] tout de suite, nous aussi, à vivre de cette vie-là!"³⁷ The distaste for elaborate interiors alluding to historical periods, such as those exhibited at the Cinquantenaire in 1880, had already been voiced by an anonymous author writing in *L'Art Moderne* in 1890, who criticized the use of the word "comfort" as a euphemism for luxury and complained of ostentatious bourgeois taste that favored uphol-

stered furniture, Japanese screens, oriental rugs, and collections of old porcelain and silver. Instead, he suggested,

la rusticité lentement s'introduit-elle dans les moeurs. On commence à réaliser des ameublements agrestes, simples, naïfs même. Et symboles, les fleurs paysannes tentent plus que les fleurs à la mode et on les aime tranquilles, dans un vrai pot de grès, avec leurs fraîches couleurs éclatantes. Un retour se fait vers la primitivité de l'existence, vers un labeur ardent que le confortable ne resserre pas entre les bras coussinés de ces fauteuils et même l'âpreté vis-à-vis de soi pourrait devenir la joie, une joie à rebours, des hommes de demain.³⁸

Just as the conventional easel picture was rejected in favor of the essential quality of what Aurier had called "decorative" painting, the over-stuffed, bourgeois domestic interior was replaced with a decor of freshly picked wildflowers in stoneware pots and "ameublements agrestes, simples, naïfs même." Moreover, the rustic decorations optimistically heralded a "primitive" existence of the future.

Edmond Picard, a lawyer and socialist, who, as a founding editor of *L'Art Moderne* and father of Vingtiste painter Robert Picard, was intimately connected to the artistic milieu of the time, published a short tract on the virtues of "la Vie Simple" in 1894.³⁹ A loose collection of images and thoughts in a vaguely Rousseauian manner, *Vie Simple* explained Picard's ideal as an alternative to modern urban life:

En cette demeure rustique, rendue chancelante par les ans, gardée par les vieux arbres et les eaux dormantes, je vais retrouver la chambre tranquille aux murs nus et ma couchette moine. J'irai, par les champs, par les bois, vêtu en paysan, ému par la beauté grave des terrains immobiles et par les splendeurs des ciels mouvants. J'aurai mes heures de contemplation et mes heures de travail manuel, jardinant l'étroit potager, badigeonnant les parois de la ferme, fanant les joins odorants. Ma nourriture sera celle de l'artisan, tandis que mon cerveau restera celui du penseur. L'âpre souci de l'argent, la cuisante Maladie de la Fortune, universel ulcère, ne me rongera plus au flanc!⁴⁰

Amid the elysian landscape of forests and streams, the author donned the costume of simplicity—a humble dwelling, peasant clothes, an artisan's meal—as a retreat from civilization. For Picard, as well as other members of the liberal bourgeoisie, the combination of manual labor and intellectual reflection that the Simple Life afforded was a means of rediscovering a

layer of spiritual innocence submerged beneath the modern preoccupation with money and industrial progress.⁴¹

Picard himself was committed to the promotion of the decorative arts as a social cause. In 1894, the year that *Vie Simple* was published, Picard became a Socialist deputy in the election following the revision of the Belgian constitution to include universal suffrage. That same year he also turned his home into an exhibition gallery for applied art. Established along socialist principles of providing a single organization for the encouragement and commercial exchange of art products for the home, La Maison d'Art offered a diverse selection of objects produced by the Société Anonyme l'Art, including ceramics by Finch from the Virginal factory.⁴² In contrast to the public exhibition of decorative art at La Libre Esthétique, La Maison d'Art was deliberately private. To frame the works on view, Picard created "un home vaste et confortable."⁴³ For Picard, the decorative arts were at once the essence of his public, political aims to reconnect art and society, as well as the definition of a private realm that offered the solace of the Simple Life. By retreating into the countryside, where he lived in an old cottage, indulged in hard work, wore peasant clothing, and consumed the meals of an artisan, Picard allowed his mind the private space of reflection. Unfettered by modern distractions, the philosopher found freedom in the humble, rural environment. Back in Brussels at the Maison d'Art, which he called a sanctuary for those fleeing vulgarity, Picard surrounded himself with objects that provided the same meditative peace.⁴⁴ The presence of decorative art in the domestic interior was not just an additive embellishment, but the very definition of purity and harmony.

In 1895, following on the previous year's success, Serrurier-Bovy mounted an even more elaborate installation called "Une chambre d'artisan" at La Libre Esthétique (fig. 3-8). Clearly related to the earlier *Cabinet de travail*, *Une chambre d'artisan* also contrived to emulate the interior of a single-family house by employing a decorative frieze by the Liège artist Émile Berchmans, ceiling beams, and a false hearth. The furniture demonstrated further simplicity and economy in the combined settle-shelf and sideboard-cabinet pieces. Finally, a view of the lacy tower of the Brussels Hôtel de Ville was again presented

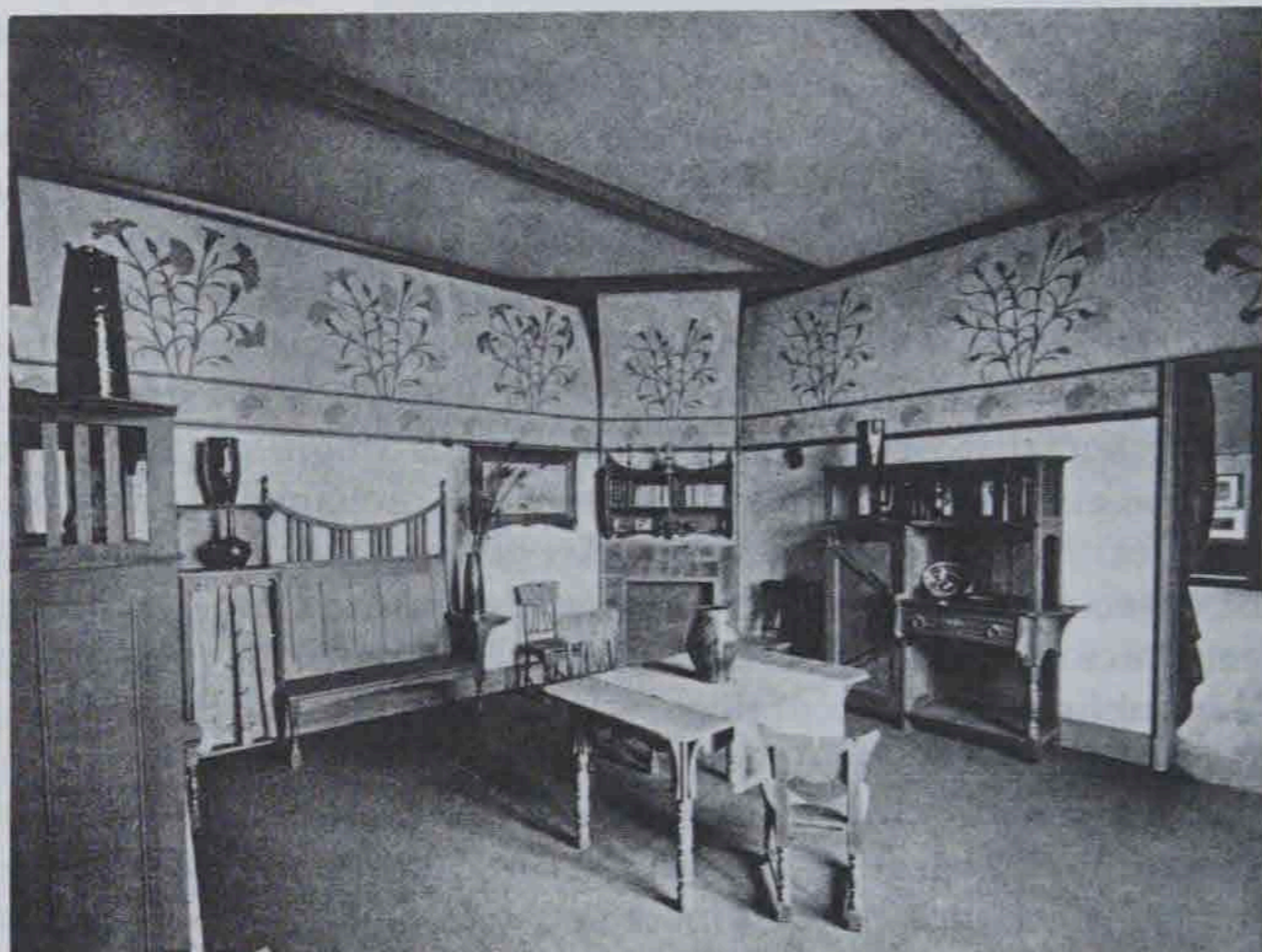


Fig. 3-8 Gustave Serrurier-Bovy. *Chambre d'artisan*, 1895. From *The Studio Magazine*. (Photo: Marquand Art Library, Princeton University Libraries)

as a reminder of the idealized age of the medieval artisan. The most distinguishable difference between the *Cabinet* of 1894 was the presence of decorative objects in the interior of the *Chambre*. Heavy ceramic pots, plates, and vases sat on nearly every flat surface, a picture hung on the wall, and books lined the shelf above the mantle. By outfitting the humble room with additional objects, Serrurier-Bovy reinforced the notion of the artisan as one who lived among the kinds of decorative arts and crafts exhibited in other galleries at La Libre Esthétique.

Serrurier-Bovy based his idealized artisan's dwelling on an image of the past as a simpler, happier time. As he explained in a short pamphlet accompanying the installation, the "homme d'alors" lived a "vie simple et familiale" surrounded by "meubles des huisseries, des cheminées, des porcelaines, des cuivres, des fers forgés et mille autre objets qui attestent de leur préoccupation d'Art."⁴⁵ The *Chambre d'artisan* was ostensibly

intended to demonstrate that art did not simply belong to the rich. Yet if Serrurier-Bovy intended an "artisan" to inhabit the installation, he clearly directed the idea to the liberal bourgeoisie who attended La Libre Esthétique's annual salon. He admitted that the materials used were not necessarily inexpensive, and hoped that once the wallpaper industry developed a more artistic sense, it could produce friezes like Emile Berchmans's—which he claimed was modelled on the Fitzroy Picture Society's popular imagery—and make them available to the public at a low price.

The "simple life" that Serrurier suggestively staged at La Libre Esthétique was an attractive vision of social harmony and stability. A contemporary reviewer projecting life into the empty scene commented, "voyez-vous l'artisan chez lui lisant à la veillée pendant que sa femme brode rideaux et tentures, semant de fleurs leur vie familiale. Plus de cabaret banal, de boissons abrutissantes."⁴⁶ In contrast to the problems that plagued contemporary urban and rural workers, Serrurier's interior presented an optimistic view of the future, one in which upright moral values were integrated into the interior design.

Van de Velde did not exhibit at the first salon of La Libre Esthétique in 1894. Instead, he gave a lecture, later published as *Déblaiement d'art*, on the moral implications of applied art.⁴⁷ Echoing Morris, he argued that the decorative arts represented the liberation of art from the control of commerce, which reached its height during the Renaissance. While Gauguin produced ceramics as a formal problem and especially as a commercial interest, van de Velde, Finch and Serrurier hoped to make objects that would not only reflect vernacular traditions, but would also infuse art into the daily life of the working classes. For van de Velde, art could only maintain its promise to humanity by returning to the healthy, uncorrupted "naïveté" of the people. Inspired by nature and the seemingly natural order of the countryside, he hoped to revive the integrated "décor agreste" as a means of reuniting architecture and decoration and returning them to the "véritable tradition architecturale."

But van de Velde also recognized in the recent popularity of the decorative arts the potential danger of simply replacing conventional fine art without radically shifting the structure

of society. Caricaturing Des Esseintes, the protagonist of Joris-Karl Huysmans's novel *A Rebours* (1884), he criticized the fetishization of decorative art as "bibelots" or objects of art for art's sake. The aesthete that van de Velde described collected Delaherche vases, faïence from the Royal Danish pottery, and Emile Gallé glass, but he also adored Morris and Co. textiles, wallpapers from Jeffrey and Essex, and children's books by Walter Crane. While van de Velde wished aloud for a return to traditions of craftsmanship, and while he contested the increasing commercialization of the decorative arts, he (like Serrurier-Bovy and Morris) found a ready market for decorative arts and crafts among a primarily middle-class audience.

In 1896, van de Velde showed his first furniture ensemble at La Libre Esthétique. Uniting "quelques éléments" in a "simulacre d'une salle de 'five o'clock,'" van de Velde combined the work of others—Morris's fabric, Bigot's ceramic tiles—with his own furniture and "tulipe" wallpaper. The centerpiece of the installation was the dining room furniture that he designed for his home, Bloemenwerf, which was nearing completion when the exhibition opened in February 1896. A similar set was also visible at Siegfried Bing's L'Art Nouveau gallery which had opened in Paris only months earlier. Like Serrurier-Bovy's projects, van de Velde adhered to a vocabulary of vernacular furniture: slender wooden chairs with rush seats complemented the sturdy rectangular table, set at the center with Bigot's tiles. Fernand Khnopff, the Vingtiste painter and Belgian correspondent for the English art magazine *The Studio*, described the installation as "charming in its simplicity."⁴⁸ The notion of creating a "simulacrum," as van de Velde called it, of daily life had become a standard attraction at La Libre Esthétique. While van de Velde's "salle de 'five o'clock'" less meticulously resembled a real domestic environment than Serrurier's installations, a critic perceived it as an attempt "d'encadrer la vie quotidienne en un décor de sérénité et de joie qui l'embellisse et la rende heureuse."⁴⁹ The "serenity and joy" of plain, well constructed furniture, rustic ceramics and bright wallpaper offered a seemingly new, anti-bourgeois definition of comfort. Yet, ironically, it was the bourgeoisie who embraced the notion of the "simple life," and who purchased objects with the fervor satirized by van de Velde.

Like Les XX, La Libre Esthétique hoped to stimulate a market for the artists' work. To this end objects could be purchased directly from the exhibitions and after 1896 prices were even listed in the catalogues. Moreover, the annual salon became an important form of publicity, for many of the English decorative arts shown at La Libre Esthétique were lent from local commercial distributors. In 1895, James Powell and Sons, whose Whitefriars Glass Works executed the designs of Morris and T.-G. Jackson, exhibited fifty examples of their table glass sent from Georges Hobé's shop on the Boulevard de Waterloo, which was also the Brussels outlet for Essex and Company wallpapers. Walter Crane illustrations, Fitzroy Picture Society images, and art books from the English publishers Dent and George Allen were all available at the Brussels art bookstore Dietrich and Co., which contributed an annual selection to La Libre Esthétique. But the decorative arts were not simply commodities. Although contemporary decorative arts were not initially part of the collections at the Museum of Decorative and Industrial art, from 1895 the institution began purchasing objects from the galleries of La Libre Esthétique and La Maison d'Art. Ashbee silver, Delaherche, Finch and Gauguin ceramics, as well as glass by Émile Gallé, finally entered the national collection.

Toward the end of the decade, the "primitivist" character of objects shown at the annual salon was replaced by an renewed interest in luxurious materials. The total design of the interior was now established as an effective means of displaying and selling decorative art, but instead of hardy artisans' quarters, a self-conscious elegance found increasing favor with art audiences. Serrurier-Bovy had gained important commissions, including a dining room for the Bauwens family, shortly after his Libre Esthétique installations of 1894 and 1895. In 1896 he opened his first shop in Brussels and diminished the scale of his installations at La Libre Esthétique to a single, highly symbolic, element. The vibrant color and rhythmic design in the tiled hearth flanked by chairs was a departure from his earlier projects, but the ensemble was listed in the catalogue as a "Cheminée, décoration et mobilier d'une des faces d'un cabinet de travail." Installations called "Cabinet de travail" and a dining room set named "Artisan" remained in Serrurier-Bovy's catalogue until the end of his life in 1910, but the appeal of

the "simple life" was replaced by an increasingly diverse selection of decorative arts at La Libre Esthétique. Artists from the United States and Denmark, as well as Finch (by then in Finland) contributed significantly to the selection of pottery, porcelain and glass. In 1898, the Royal Danish Porcelain Manufacture of Copenhagen showed delicate works decorated in characteristic blues and grays, while fellow countrymen Bing and Grøndahl contributed brightly glazed pottery with images of birds and other animals. Germans Otto Eckmann and Karl Gross sent limited examples of their metalwork, and Fritz Rentsch and the Brinckmann sisters sent tapestry and embroideries in 1898, but the following year, fifty examples from the Munich Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk announced the impressive organization and diverse offerings by German designers united as a single workshop.

Despite the deliberately international character of La Libre Esthétique salons, only Belgian designers exhibited coordinated ensembles of decorative art. The dining room submitted by Victor Horta in 1897 was executed in the elegant style favored by his patron, the Baron Van Eetvelde. While Serrurier-Bovy and van de Velde mounted installations that depicted the humble, rustic environments of artisans, Horta turned exotic woods from the newly colonized Belgian Congo into elaborate, sinuous shapes that echoed throughout the room in the stained glass, on the walls, in the light fixtures and on the carpet (fig. 3-9). The luxuriant plasticity and inventive forms of Horta's room has come to signify the formal essence of Art Nouveau. Yet other designers active at the same time saw in simple materials and time-worn prototypes a means of negotiating the past, the present and the future.

The exhibition of decorative arts and installations simulating the home environment had a long history in Belgium. In the nineteenth-century expositions of industry, the products of different manufacturers were displayed in historicized salons as an effective means of selling applied art to a mass audience. When the decorative arts entered the exhibitions of the avant-garde in the early 1890s, they were kept distinct from obviously commercial aims by association with a "primitivist" tradition of handicraft and elevation to the status held by fine art. Along with the reassessment of the crafts as a valid form

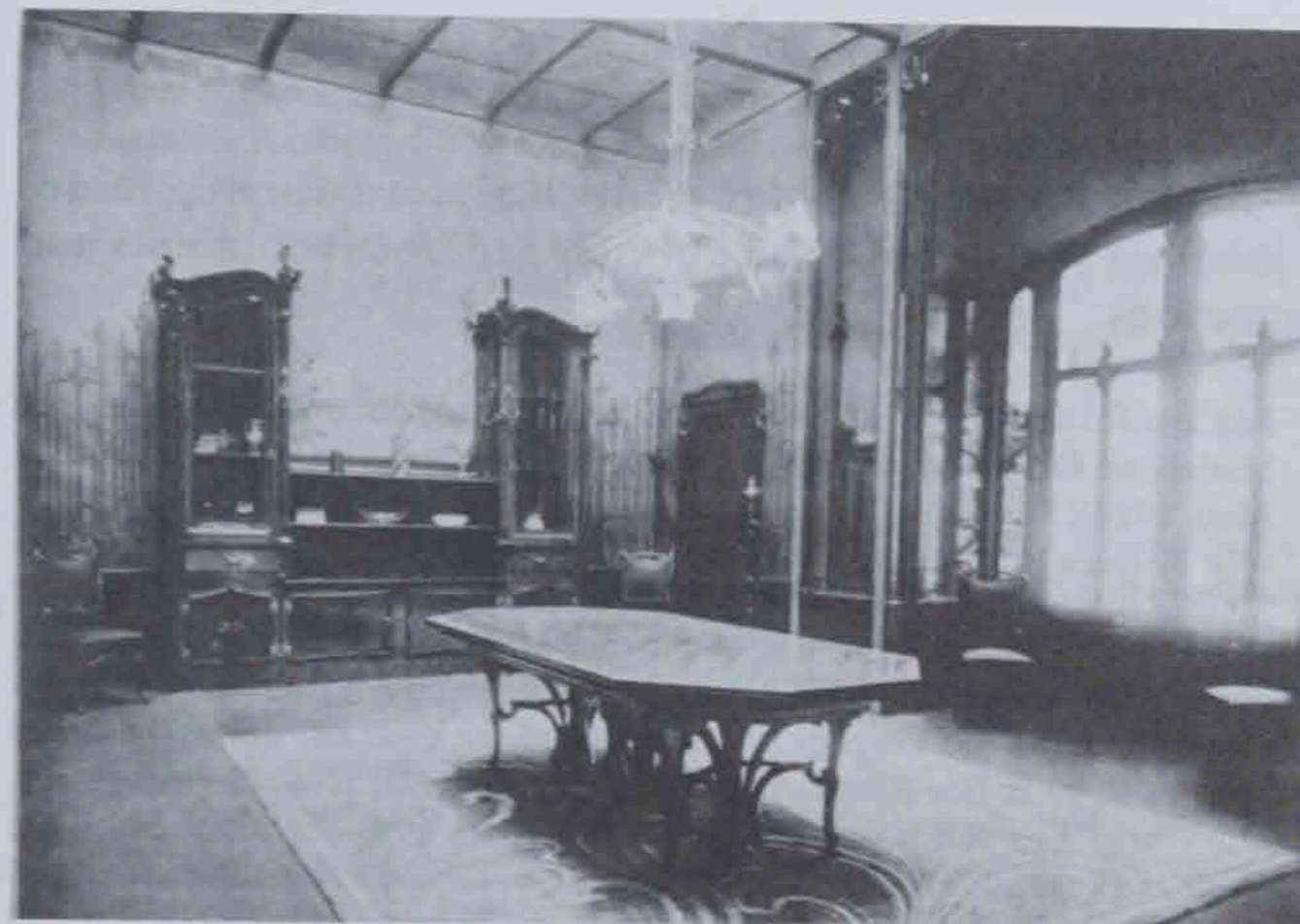


Fig. 3-9 Victor Horta. *Dining room*, 1897. From *Art et Décoration*. (Photo: Bibliothèque d'Art, Fondation Isabelle Errera, ENSAV La Cambre)

of artistic expression the domestic interior of the artisan was perceived as the site of pre-industrial innocence and a refreshing antidote to the historicized interiors that epitomized conventional bourgeois taste. Rather than stimulating a formal language of whiplash curves and the adoption of iron and glass in the domestic interior, the decorative arts point to the historical complexity behind the notion of an 'art nouveau.' Nourishing an ideal of cozy domesticity, social harmony and rural life as a reaction to the larger effects of industrialization, the decorative "arts and crafts" exhibited during the early years of the decade reveal the particular allure of the past, the "primitive," and the "Simple Life" in fin-de-siècle Belgium.

Notes

My sincerest thanks to Jane Block, Laura Coyle, James Goldwasser and Doug Nickel for their generous comments and suggestions.

1. For useful information on Les XX and La Libre Esthétique, see Madeleine Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art* (Brussels: Oiseau Bleu, 1926); Francine-Claire Legrand, *Les Group des XX et son temps* (Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1962); Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1868-1893* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984); Susan Canning, "A History and Critical Review of the Salons of Les Vingt: 1884-1893" (Ph.D. Diss., Pennsylvania State University, 1980), and *Les Vingt & La Libre Esthétique: Cent ans après* (Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993). For a helpful summary and Les XX's orientation toward the graphic arts, Stephen Goddard et al., *Les XX and the Belgian Avant-Garde, Prints, Drawings and Books, ca. 1890* (Lawrence, KS: Spencer Museum of Art, 1992).
2. Most histories of Art Nouveau begin with the premise that the example of the English Arts and Crafts Movement encouraged continental progeny. See especially, Robert Schmutzler, *Art Nouveau* (New York: Abrams, 1962).
3. A writer, commenting on the national exposition of industrial art in 1874 explained "Art industriel" as a mixture of Platonic beauty ("le Beau est le complète convenance des moyens relativement à leur fin") and industry ("la réunion de toutes ses facultés actives mises au service de ses besoins"). E. A., "L'Exposition nationale des arts industriels," *L'Emulation*, 1 (November 1874): col. 16. Henry Havard's *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, 4 vols. (Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries Réunis, May & Motteroz, 1887-90), notes, under the entry "décoratif," that "dans ces dernières années, on a pris l'habitude de désigner sous le nom d'Art décoratifs, la sculpture d'ornementation, la tapisserie, la céramique, la verrerie, l'ébénisterie, en un mot tous les arts industriels qui ont pour but spécial la décoration intérieure ou l'extérieure de l'habitation."
4. The exhibitions of Belgian industry mounted in Brussels in 1874 and in 1877 both had large exhibitions of decorative arts.
5. "Le Musée des Arts Décoratifs, (second article)," *L'Art Moderne* 10 (17 August 1890): 259-260.
6. "Notre programme," *L'Art Moderne* 1 (6 March 1881): 2.
7. Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, 37-40; as well as Donald Drew Egbert, *Social Radicalism in the Arts* (New York: Knopf, 1970); Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform, France and Belgium, 1885-1898* (New Haven: Yale University Press, 1961); Sura Levine, "Politics and the Graphic Arts of the Belgian Avant-Garde," in *Les XX and the Belgian Avant-Garde, Prints, Drawings and Books, ca. 1890*.
8. Block, 39.
9. Schmutzler, 125ff.
10. For definitions of "primitivism" see Robert Goldwater, *Primitivism and Modern Art*, Rev. ed., (New York: Random House, 1966); Kirk Varnedoe, "Gauguin," in *'Primitivism' and Twentieth-Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin, ed., Vol. 1, (New York: Museum of Modern Art, 1984); Gill Perry, "Primitivism and the 'Modern,'" *Primitivism, Cubism, Abstraction, The Early Twentieth Century* (New Haven and London: Yale University Press and the Open University, 1993). Jill Lloyd's argument that primitivism was a means of negotiating the various aspects of modernity is particularly relevant to my own thinking, see her *German Expressionism: Primitivism and Modernity* (New Haven and London: Yale University Press, 1991). Roger Benjamin's article, "The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation," *The Art Bulletin* 75 (June 1993): 295-316, further defines the notion of "decoration" in painting.
11. Georges Lemmen, "Walter Crane," *L'Art Moderne* 11 (1 March 1891): 67-69; 11 (15 March 1891): 83-86.
12. Walter Crane, "Notes on my own books for Children," *The Imprint* (1913): 81. Quoted in Isobel Spencer, *Walter Crane* (London: Studio Vista, 1975), 60.
13. Lisa Evett, "The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings," *Art History* 6 (March 1983): 82-106. She notes that the critic Téodor De Wyzewa suggested that the Japanese, "âme d'enfant se concentre tout entière dans les yeux."
14. Van Lerberghe *Journal*, 2 (1891): 232 (Bibliothèque Royale Albert 1er, Archives et Musée de la Littérature).
15. See Haruko Hirota, "La sculpture en céramique de Gauguin: sources et significations," *Histoire de l'art*, No. 15 (1991): 43-60, as well as Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963); Merete Bodelsen, *Gauguin's Ceramics: A Study in the Development of his Art* (London: Faber & Faber, Ltd., 1964); *Gauguin, Les XX et la Libre Esthétique*, Françoise Dumont, ed., (Liège: Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège, 1994).

16. G.-Albert Aurier, "Symbolism in Painting: Paul Gauguin," *Mercure de France* 2 (1891): 159-164. This translation H. R. Rookmaaker and Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), 92.
17. Ibid.
18. For several examples of Delaherche's work, see Dominique Forest, "Céramiques d'Auguste Delaherche au Musée des Beaux-Arts," *Bulletin des musées et monuments lyonnais* No. 2 (1991): 22-30.
19. "Auguste Delaherche," *L'Art Moderne* 12 (13 March 1892): 85.
20. A. W. Finch, *1854-1930* (Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1992).
21. Claire Dumortier, "Les Ceramiques de A.W. Finch, aspects techniques," in A. W. Finch, 64.
22. Van de Velde himself recognized the significance of lace, linen and embroidery in nine of nineteen lessons in the decorative arts course he gave at the Antwerp Academy in 1893.
23. "Les Arts décoratifs au salon des XX," *L'Art Moderne* 13 (February 1893): 65-66.
24. A. M. Hammacher, *Le Monde de Henry van de Velde* (Antwerp: Fonds Mercator; Paris: Hachette, 1967), 84, and Susan M. Canning, *Henry van de Velde, (1863-1957) Paintings and Drawings* (Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988), 176.
25. "La Libre Esthétique," *L'Art Moderne* 13 (29 October 1893): 345.
26. The Catholics won the parliamentary election following the constitutional revision, on October 14, 1894. In subsequent years the church increased attention to workers issues and profoundly influenced the success of cooperative agricultural funds. See Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, Vol. 7, (Brussels: Lamertin, 1932); Georges-Henri Dumont, *Histoire de la Belgique* (Marabout: Librairie Hachette, 1977); B.-S. Chlepner, *Cent ans d'histoire sociale en Belgique* (Brussels: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1972).
27. For a helpful discussion of the development of the poster in Belgium, see Jane Block, *Homage to Brussels: The Art of Belgian Posters 1895-1915* (New Brunswick, NJ: The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, 1992).
28. For information about Ashbee, the Guild of Handicraft and the various phases of metalwork produced during the 1890s, see Alan Crawford, *C. R. Ashbee, Architect, Designer and Romantic Socialist* (New Haven and London: Yale University Press, 1985).

29. L. D. L. "Le Salon de la Libre Esthétique, Les Livres," *L'Art Moderne* 14 (25 March 1894): 94-95.
30. The Fitzroy Picture Society was formed in 1893 by Sumner, Image, Whall and Louis Davis. Sumner, a designer of wallpaper for Jeffrey and Co., and textiles for Alexander Morton and Co., was a founder member of the Arts and Crafts Exhibition Society and a close friend of C. R. Ashbee. See *Heywood Sumner: Artist and Archaeologist 1853-1940*, Margot Coatts and Elizabeth Lewis, eds. (Winchester: Winchester City Museum, 1986).
31. "La 'Fitzroy School Picture Society,'" *L'Art Moderne* 14 (11 March 1894): 75. Images on 76.
32. Roger Marx noted that the Fitzroy's explanation of their aim was similar to Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc's notions of the significance of the image d'épinal on children. See Roger Marx, *Revue Encyclopédique*, Vol. 94, t. 4 (1894): 477.
33. "La 'Fitzroy School Picture Society,'" 75.
34. "Le Salon de la Libre Esthétique, L'Art Appliqué," *L'Art Moderne* 14 (18 March 1894): 84-86.
35. Archives de l'Art Contemporain, 6.917 (1894), Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
36. J.-G. Watelet stresses the influence of Viollet upon Serrurier-Bovy's *Cabinet de Travail* in *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur 1858-1910* (Brussels: Académie Royale de Belgique, 1975).
37. Roger Marx, 476, and *Le Soir*, 18 February 1894.
38. "Le confortable," *L'Art Moderne* 10 (9 November 1890): 356.
39. Edmond Picard, *Vie Simple* (Brussels: Larcier, 1894).
40. Ibid., 7-8.
41. Auguste Levêque, a Belgian artist from Nivelles, exhibited four works at La Libre Esthétique in 1894, one, a portrait of Picard, was listed in the catalogue as: "A Edmond Picard, au créateur du sublime rêve: *Vie Simple*."
42. For a discussion of the foundation of La Maison d'Art and an analysis of Picard's role, see Jane Block, "La Maison d'Art, Edmond Picard's Asylum of Beauty," in *Irréalisme et Art Moderne, Les voies de l'imaginaire dans l'art des XVIIIe, XIXe, et XXe siècles, Mélanges Philippe Roberts-Jones*, Michel Draguet, ed. (Brussels: Section d'Histoire de l'Art et d'archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1991), 144-162.
43. "'A La Toison d'or,' Une maison d'Art à Bruxelles," *L'Art Moderne* 14 (16 December 1894): 396.

44. "Madame la Maison d'Art," *L'Art Moderne* 15 (24 November 1895): 370.
45. *Une Chambre d'artisan, Exposition de la Libre Esthétique 1895* (Liège: Bénard, 1895).
46. René Gange, "L'Art et le luxe," *Le Soir*, 26 March 1895.
47. Van de Velde's lecture was entitled "l'art futur." The essay "Déblaiement d'art" first appeared in *La Société Nouvelle*, no. 17 (April 1894): 444-456, and may have been issued as an offprint by Vve. Monnom in August 1894; reprinted, *Déblaiement d'art* (Brussels: Archives d'Architecture Moderne, 1979).
48. F.K. [Fernand Khnopff], "Studio-Talk, Brussels," *The Studio* 7:183.
49. "Le Salon de la Libre Esthétique, Les objets d'art," *L'Art Moderne* 16 (15 March 1896): 82.

Chapter 4

"Vie et Lumière." Prémices sur un air nationaliste et débuts prometteurs

Danielle Derrey-Capon

En cette fin de siècle, l'industrialisation, les progrès scientifiques et technologiques, l'emprise de l'Eglise, les collusions politico-financières ont largement contribué à enrichir une bourgeoisie bien pensante qui ne manque ni d'aveuglement ni de frivolité. Quelques politiciens et intellectuels trop rares, touchés par la misère du peuple, affichent des idées progressistes, radicales, socialistes, et s'efforcent de faire des adeptes parmi les nantis tandis que d'autres—parfois les mêmes, ce qui, à juste titre, inquiète les plus lucides—deviennent les chantres d'un nationalisme souvent exacerbé allant jusqu'à flirter avec les grands thèmes de l'aryenisation et de l'exclusion raciale dont les Sémites—seuls à posséder quelque réel pouvoir—sont les premières et constantes victimes.

Contrairement à son concurrent et jouteur privilégié *La Fédération Artistique* qui affirme haut et fort l'improbabilité de tout salut pour l'artiste en dehors du nationalisme—prise de position qui n'est pas sans rappeler la profession de foi catholique: "Hors de l'Eglise pas de salut"—, *L'Art Moderne*, périodique aux idées sociales avancées fondé en 1881, organe des Vingtistes et de *La Libre Esthétique*, prône plus volontiers le cosmopolitisme en matière artistique, le libre-échange des idées, l'abolition des frontières, du moins sous la plume d'Octave Maus (fig. 4-1).¹ Il est vrai que celle de son confrère et co-rédacteur Edmond Picard (see figs. 5-2 and 6-2) s'est toujours montrée plus paresseuse dans ce registre, ses penchants nationalistes,



Fig. 4-1 Théo Van Rysselberghe. *Portrait d'Octave Maus*, 1885. Huile sur toile, Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Photo: Copyright IRPA KIK Brussels)

voire ultra-nationalistes, n'étant un secret pour personne. La lecture d'un article dont il est très probablement l'auteur et consacré à *L'Originalité belge*,² où il est question des "nuances" qui font la spécificité d'un peuple, fut-il petit et membre de la "belle et forte unité aryenne" pourrait en effet suffire à notre édification s'il n'y avait plus éloquent. Mais contentons-nous

des idées nationalistes dites "de bon aloi" qu'il professe à cette époque.

Lorsque, le 21 février 1904, *L'Art Moderne* propose dans ses colonnes le texte introductif qu'Octave Maus destine au catalogue de son très prochain salon,³ chacun semble se féliciter de l'initiative du directeur de *La Libre Esthétique*. Inaugurant une formule qu'il juge plus méthodique, celui-ci a en effet décidé de rendre hommage aux peintres impressionnistes et de réunir, pour la première fois en une même exposition, les initiateurs et les représentants d'un mouvement qui a bouleversé les idées établies, bousculé les conventions académiques, favorisé la libre expression, la projection de l'instant et du sentiment immédiat au-delà de la raison, des convenances et des conventions: Manet, Monet, Sisley, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Gauguin, Seurat, Toulouse-Lautrec, Degas, Cézanne, Guillaumin, Renoir, Henri-Edmond Cross, Luce, Signac, Bonnard, Ker Xavier Roussel, Valtat, Vuillard, Albert André, Charles Guérin, Georges d'Espagnat, Maurice Denis, Mary Cassatt, Vincent van Gogh et Théo Van Rysselberghe exposent (fig. 4-2).

Le choix des invités s'explique par l'origine et la spécificité françaises du mouvement, choix délibéré et à connotation "éducative" dont Maus fait très clairement état: "on s'est borné, écrit-il, à ceux qui, depuis Manet et le groupe initial de 1874, ont marqué d'une empreinte particulièrement vigoureuse le chemin parcouru. Le mouvement a eu sa répercussion en Belgique, en Hollande, en Allemagne mais il a fallu, en ce premier groupement rétrospectif, se limiter au territoire français." Cette dernière expression dût lui sembler bien choisie—les non-natifs ayant résidé ou élu domicile sur le sol français—davantage en tout cas que la précédente, ce malheureux *il a fallu* qui fera couler beaucoup d'encre. Il est probable que, par cette précaution oratoire, Maus espère ménager la susceptibilité des milieux déjà évoqués et couper court aux réactions primaires de ses habituels détracteurs, frileux conservateurs lesquels, par définition et à défaut de conviction, soufflent toujours avec le vent. Mais dans ce cas et si—comme l'affirme Madeleine Octave Maus⁴ par ailleurs bien discrète sur la polémique dont il va être question—le projet original consistait à présenter l'Impressionnisme en deux temps: les initiateurs et les



Fig. 4-2 L'Envoi d'Edgar Degas à La Libre Esthétique de 1904 comptait neuf pastels et dessins ainsi que cinq peintures.
(Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 44022)

représentants français en 1904, les Impressionnistes et Néo-impressionnistes étrangers (c'est-à-dire hors hexagone) l'année suivante, pourquoi Octave Maus n'en souffle-t-il mot? Le doute est plus que permis quant à l'exactitude de ce propos qui ressemble davantage à une pieuse rectification historique . . .

L'ouverture de *La Libre Esthétique* le jeudi 25 février, attire au Musée Moderne la foule des grands soirs⁵ et le salon, prestigieux s'il en fut, remporte un vif succès auprès de tous ceux, artistes, amateurs éclairés, critiques, qui, à cent lieues des revendications chauvinistes et des a priori partisans, y voient une occasion unique de se confronter au seul talent. Tout serait donc simple et parfait si certains agitateurs, constamment à l'affût d'une occasion pour réactiver les enthousiasmes nationalistes et exclusionnistes, n'y voyaient matière à polémique, dénonçant la francophilie d'Octave Maus et de son "aimable compagnonnage," cette périphrase désignant "l'ami Théo." Rien de plus troublant qu'à l'ordinaire s'il ne s'agissait cette fois d'une attaque personnelle, le meneur du bal n'étant autre que le confrère et ami, l'éminent avocat, l'ardent "socialiste," l'écrivain et critique à l'esprit fin et caustique, en un mot le compagnon de lutte, Edmond Picard,⁶ figure emblématique vieillissante qui n'apprécie guère de se voir détrôné par un Octave Maus, de vingt ans son cadet, sans doute trop doué et trop bien introduit dans les milieux artistiques bruxellois et parisiens. Crise de jalousie provoquée par une volonté de domination immédiate ou de reconnaissance posthume? Toujours est-il que ce mélange explosera littéralement dès que les protagonistes auront l'idée d'utiliser la presse, et préférentiellement le journal *Le Peuple*, aux fins d'entremetteuse.

Répondant d'une façon particulièrement virulente, et avec une mauvaise foi évidente, au texte de *L'Art Moderne* par lequel Maus entendait simplement démontrer, en rappelant les préceptes impressionnistes, la filiation de l'art du temps à celui des luministes de 1874,⁷ Edmond Picard ouvre le feu le 28 février. Dénonçant "l'ostracisme" dont a fait preuve Octave Maus à l'égard des Maîtres belges, il attaque de pied ferme.

Qu'est-ce à dire? Développement de l'originalité, *un*—Usage de couleurs pures, *deux*—Sensibilité de l'oeil, *trois*—Voilà donc ce que serait l'impressionnisme! Et ce seraient les Français qui auraient trouvé tout

ça, sauf à avoir des imitateurs en Belgique? Et, dès lors, il FALLAIT n'admettre à ce Salon que les premiers, ceux qui auraient découvert ces qualités majeures! Par conséquent, tenir les Belges provisoirement à l'écart, sauf l'heureux Théo! Franchement, c'est assez extravagant et d'une injustice inattendue!

Il poursuit en refusant aux Impressionnistes le monopole de la recherche de la lumière, de l'atmosphère, des nuances délicates. Regardons les oeuvres de "nos" artistes: Claus, Heymans, Ensor, Laermans, Gilsoul: "Quant à l'originalité de la personnalité, et à la sensibilité de l'oeil, nous n'avons en Belgique rien à concéder ni à la priorité, ni à la supériorité d'autrui." Et, plus loin: "Nous sommes hospitaliers vraiment jusqu'au suicide! [...] Il eut été aisé [en faisant "l'équitable part des deux nations"] de montrer que nous n'avons à redouter aucune comparaison avec des individualités assurément remarquables mais qu'on finira par rendre trop encombrantes en les enveloppant d'une telle faveur."⁸ On croirait lire *La Fédération Artistique!*

Octave Maus, qui n'en est pas à son premier combat, ne se fait guère violence pour informer son détracteur de ses erreurs, ignorances et omissions. Dès le lendemain, 29 février, il adresse une lettre aux secrétaires de la Section d'Art de la Maison du Peuple, Lala Vandervelde et Paul Deutscher, lettre qu'ils publieront "à titre de droit de réponse."⁹ Maus y défend énergiquement ses positions, faisant bien évidemment remarquer que Laermans et Gilsoul sont absolument étrangers à l'Impressionnisme et que "si 'notre' Claus, 'notre' Heymans et 'notre' Ensor réussissent la lumière [sic!] ils n'en seraient pas moins surpris d'être englobés d'autorité dans une école dont ils ont pu approuver les tendances sans jamais en faire partie et dont un seul artiste belge, Théo Van Rysselberghe, a adopté intégralement et développé la technique."¹⁰ Il ajoute que les hasards de la naissance n'ont rien à voir avec tout cela et que s'il A FALLU se limiter à ce groupe c'est qu'il n'y avait que 135 mètres de rampe disponibles au Musée! Et puisqu'il lui faut évoquer la figure d'Edmond Picard, il n'esquive pas l'écueil et répond aux attaques personnelles par quelques phrases cinglantes.

La large intelligence de M. Picard était jadis au-dessus des mesquineries qu'un accès de mauvaise humeur a accumulées dans un article qui a douloureusement surpris ses amis et causé parmi les

peintres autant de 'stupéfaction' que d'humeur et de rumeur' pour les sentiments intéressés et bas qu'il leur attribue. [...] Quant à moi je ne me départirai pas du respect que m'imposent l'âge et le talent d'un homme à qui, en raison d'un passé sonore, il faut peut-être pardonner ses erreurs, fussent-elles monumentales.

L'estocade sera portée par la transcription d'une lettre adressée à Maus par "notre" Claus, lettre par laquelle le maître du luminisme belge exprime au directeur de *La Libre Esthétique* son émerveillement et le félicite pour la haute tenue d'une exposition dans laquelle il espère voir entrer gracieusement les jeunes artistes car, écrit-il, "c'est pour eux que la Vie et la Lumière luisent dans votre Salon." La Vie et la Lumière . . .

La polémique étant désormais solidement lancée, toute la Presse s'y complaît vaillamment. Quel que soit leur champion, la plupart des critiques reconnaissent l'intérêt d'une telle exposition. Chacun y va de sa définition de l'Impressionnisme, de son couplet glorifiant l'Art belge voire l'Art flamand et attend impatiemment le prochain rebondissement de "l'incident" en faisant mine de ne pas mettre d'huile sur le feu . . . tout en espérant qu'il s'en renverse suffisamment pour que le feuilleton progresse et que les colonnes regorgent de pointes et de piques.

Le 5 mars, Octave Maus adresse à quelques Maîtres de l'Ecole belge une circulaire-enquête afin de recueillir leur opinion personnelle sur l'Impressionnisme. Les questions sont simples et directes:

1. Quel est selon vous, le rôle qu'a joué l'Impressionnisme dans l'évolution de la peinture contemporaine?
2. A-t-il eu une influence? Jugez-vous celle-ci bonne ou mauvaise? Et pourquoi?
3. Spécialement, en ce qui concerne les peintres belges, l'Impressionnisme a-t-il modifié l'orientation de leur art?¹¹

Le 6 mars, c'est au tour de Georges Lemmen d'entrer dans l'arène. Dénonçant l'intempestif accès de chauvinisme qui sévit dans notre pays, il raille les amateurs d'art belges qui ont horreur de l'innovation et ne savent pas anticiper, n'appréciant que "les bestiaux, les chiens, les paysages, les natures mortes, surtout si ces dernières sont composées de choses comestibles" et constate que perdure en Belgique un état d'esprit consistant à envisager le passé de préférence à l'avenir: "Les souvenirs

de Musées abolissent toute sensation ingénue, personnelle et rare: on voit vieux, on pense vieux, on peint vieux. Et comme le bric-à-brac est à la mode, il se fonde des cercles de *jeunes* pour l'exploitation de ce vieux-neuf." Affirmant l'incontestable prédominance de l'école française contemporaine, il relate l'expérience à laquelle se seraient livrés les organisateurs de *La Libre Esthétique*, une expérience que Lemmen juge aussi instructive qu'affligeante.

Un Van Gogh sous le bras, ils se sont promenés dans les salles respectables, en déposant ledit Van Gogh au pied des chefs-d'oeuvre nationaux: la 'savoureuse' et 'robuste' peinture flamande s'évanouissait et même, pour employer une expression un peu forte usitée en la langue des peintres, 'f. . . le camp' avec ensemble. Le 'Lampiste' d'Ensor, quasi seul, parmi toutes ces toiles ne broncha pas et semblait dire à l'intrus: 'Venez donc vous accrocher à côté de moi, je suis en si mauvaise compagnie ici.'¹²

Notons que dans *La Lanterne magique*, texte dans lequel il évoquera, à la fin de sa vie, l'aventure des XX et de *La Libre Esthétique*, Octave Maus relatera l'épisode d'une façon plus sobre puisque, selon lui, c'est au cours d'une conversation avec Charles Guérin pendant le placement des oeuvres du salon de 1904, qu'ils abordèrent le thème de l'efficacité des différents procédés de peinture et que l'idée leur vint

de passer dans les salles du Musée, contiguës à l'exposition, et de comparer à l'un ou l'autre tableau de l'Ecole belge, choisis parmi les plus lumineux, une petite étude de Van Gogh qui montrait, cheminant sur la route d'Arles, une roulotte recouverte d'une bâche de cinabre claire. Incontestablement, le rayonnement de ces quatre ou cinq touches blanches, bleues, vertes et rouges irradiait comme un phare d'auto. Au point de vue de la clarté, les tableaux du Musée "trinquaient," comme on dit à l'atelier. L'expérience nous intéressa un instant, puis nous retournâmes vers nos tapisseries.

Maus poursuit en faisant part de son étonnement quant à la virulence des réactions suscitées par cette confrontation privée, comme si, dans un confortable raccourci de l'histoire, son souvenir datait la polémique de ce jour-là.

Le lendemain paraissait dans un quotidien un article furibond dans lequel, sous le titre: *La Promenade du Van Gogh*, on appelait les foudres

de l'administration des Beaux-Arts sur le scandale de la veille. On y racontait que des gens, massés en monômes, avaient parcouru le musée en brandissant comme un drapeau rouge un tableau séditieux; qu'ils avaient outragé les artistes belges, poussé des cris sauvages, que sais-je encore! Et voilà la guerre allumée. Il y eut des répliques, bien entendu, et des contre-ripostes. Des artistes, la bagarre s'étendit au public. On placarda des affiches comme pour les batailles électorales. Des conférences houleuses mirent aux prises partisans et adversaires. Et l'agitation dura des semaines, avec des péripéties diverses. Etonnez-vous qu'avec ce tempérament-là, les Belges tiennent tête aux Allemands!¹³

Il est vrai que le clan Picard s'empare alors vigoureusement de l'opportun "rebondissement Van Gogh," poussant les hauts cris pendant que Maus, plus que jamais fidèle à l'idéal des XX et de *La Libre Esthétique*, proclame avec force que l'endémie menant irrémédiablement à la destruction des peuples, il est urgent de défendre l'individualisme et l'indépendance de l'Art sans plus de souci des frontières que des dogmes: "Quand on marche vers la Mecque, dit le proverbe arabe, il ne faut point s'attarder à écouter le cri de la hulotte."¹⁴

C'en est trop pour Edmond Picard. Piqué au vif, il n'apprécie guère d'être la "sinistre hulotte de la rédaction" comme l'écrit le *Journal de Bruxelles*¹⁵ . . . Il répond aussitôt en qualifiant Maus de geai ou de pierrot, et annonce qu'il donnera une conférence en dehors de *La Libre Esthétique*, Maus ayant prétexté d'un programme établi de quatre concerts et quatre conférences (par des étrangers, ajoute Picard)¹⁶ pour lui refuser la salle. Grand seigneur, il tire sa révérence en beauté: "Soit, ce sera ailleurs; ne chicanons pas,"¹⁷ jette son dévolu sur l'Hôtel Ravenstein et annonce pour thème: *L'Origine, la Mission et les Devoirs de La Libre Esthétique* . . . Tout un programme auquel il convie la partie adverse afin d'avoir avec elle un débat "contradictoire." Maus, qui n'a pas été consulté pour décider de la date et ne voit guère d'intérêt à poursuivre en palabres une polémique déjà bien éreintée, refuse, qualifiant cette conférence de "troisième resucée d'une tisane jugée sans valeur."¹⁸

Le 17 mars, la conférence est un succès, on y refuse du monde¹⁹ et la presse se jette avidement sur ce nouvel os à ronger: Picard "dérange" le programme de Maus, Picard "a été envoyé

promener" par Maus, lui qui est "en réalité le véritable fondateur de *La Libre Esthétique*," etc. Leur différend atteindra son apogée lorsqu'en sa qualité de sénateur socialiste, Edmond Picard portera le débat devant le Parlement où il fera quelques remous.²⁰

Si cet incident ne peut qu'être déploré dans ses débordements par trop personnels, il a cependant le mérite de faire ressurgir un débat de fond déjà fort ancien, qui porte bien au-delà d'une simple querelle et qui oblige à une réelle réflexion. Penser qu'un rien de chauvinisme puisse être profitable à une communauté artistique paraît tout à fait réaliste mais croire qu'un excès de nationalisme le soit également a des relents suicidaires. Eriger en valeur déterminante ce qui doit rester une spécificité parmi d'autres mène inévitablement au cloisonnement, à un enfermement qui tue à la fois inspiration et innovation, obligeant l'artiste à vivre dans son propre passé, dans son propre présent et dès lors à se refuser tout avenir. L'Art se devant d'être évolutif, il exige rencontres, confrontations, remises en cause, intégration des influences dont la réalité est d'une évidence aussi élémentaire que l'existence préalable d'un talent, d'une personnalité ou d'une originalité. Plutôt que d'invoquer des prétextes fallacieux et partisans, de faire preuve d'une évidente contradiction intellectuelle et d'appliquer à des artistes une étiquette qu'ils n'ont jamais pris la peine de revendiquer, mieux vaudrait entendre résonner dans l'immense désert culturel qui est déjà d'actualité, la diatribe de James Ensor.

Une incompréhensible défense d'oeuvres et de choses ternes est de saison. La peinture fraîche et crue (pauvre Rubens) effraie nos vieux esthètes craquelés. Pitoyable jugement! Bourdes atroces! Vous subliment à tous crins le culottisme en peinture. Vilains mécènes corrosifs. Plumitifs borgnes à l'oeil du merlan écartelé, grands hurleurs reculbutés à la façon de Barbarie. [. . .] L'art flamand ou plutôt belge est composé depuis 1830 de reflets d'ombres. [. . .] Ne remuons plus ce grand cadavre flamand aujourd'hui mannequin creux décoloré, animé par quelques criquets agressifs. Flandrophiliseurs intempestifs. Désorienteurs déclassés, délirants, vos excitations [sic] intéressées de siffleurs déclaqués restent sans écho. L'Art moderne n'a plus de frontières. A bas les rembruns acariâtres, fromagers égoïstes et sinueux. Alarmistes frontiéristes. Charcutiers de Jérusalem. Moutons de Panurge. Architectes frigides et mélassiers. Vive l'Art libre, libre, libre!!²¹

Car, comme tous ceux qui participent du grand courant luministe, Emile Claus, Adrien-Joseph Heymans ou James Ensor ont l'ambition de progresser dans la conquête de la lumière, de la couleur et d'une certaine atmosphère, l'envie de rendre une impression avec leur métier et leur sensibilité propre, tout en étant intimement persuadés que si à Paris, Munich, Astene, Bruxelles ou Ostende, l'expression de ce que l'oeil perçoit ne peut être que différente, libre et originale, elle est autant redevable aux maîtres, anciens et modernes, qu'aux lieux et aux êtres qui les peuplent.

L'envie de fonder un cercle d'art autour de l'une ou l'autre de ces trois figures n'est certes pas nouvelle. Dès 1903 en effet, Anna De Weert et Rodolphe De Saegher n'avaient-ils pas tenté d'obtenir à cet effet, l'appui de Claus et Heymans,²² à moins que ce ne soit Claus qui leur ait soufflé l'idée ainsi qu'il l'expliquera à Octave Maus le 19 décembre 1904.

Il y a presque deux ans étant avec Rodolphe De Saegher, on se plaignait que les jeunes ayant une vision de lumière étaient ou bien refusés ou généralement mal traités comme placement dans les Expositions triennales, je conseillais à De Saegher de se grouper et faire un cercle où les jeunes tous les ans montreraient leur récolte. Cela lui souriait mais il me demandait si je voulais faire partie de ce Cercle: je refusais net disant que j'aurais déjà fait partie de plusieurs cercles. Après réflexion de quelques secondes je consentais à condition que Heymans acceptait [sic] également. De Saegher lui a écrit et je crois qu'il n'a jamais eu de réponse.²³

Que la controverse Maus-Picard de ce printemps 1904 ne puisse être considérée comme l'"initiatrice" de *Vie et Lumière* semble évident mais il faut cependant reconnaître qu'elle génère un climat éminemment favorable à tout projet tendant à affirmer l'originalité de l'art belge, et du luminisme en particulier. Quant à George Morren, initiateur ou pas, il sera celui qui saisira l'opportunité!

Familier de la villa *Zonneschijn* (fig. 4-3) à Astene en tant qu'ancien élève d'Emile Claus avec lequel, au cours de ces derniers mois, il a bien entendu évoqué l'éventualité d'une telle initiative, Morren n'ignore pas qu'il lui faudra non seulement ménager la complicité unissant son maître à Heymans, mais également convaincre trois artistes qui tiennent impérativement à leur liberté d'expression. Il prend donc bien soin de tenir

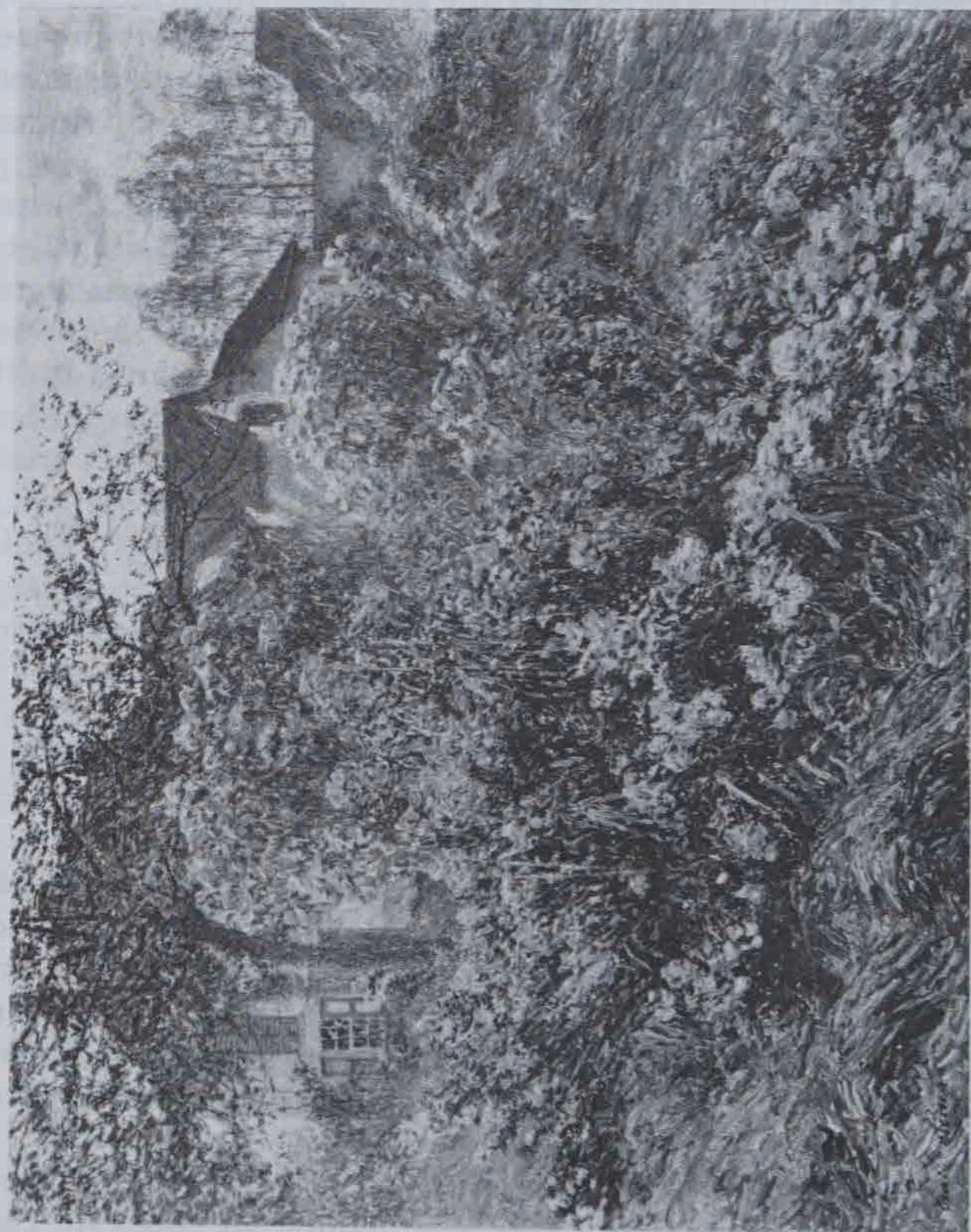


Fig. 4-3 Emile Claus, *Les Asters*, 1906. Jardin de la Villa "Zonneschijn" à Astene, Huile sur toile, Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Photo: Copyright IRPA KIK Brussels)

compte de ces éléments dans sa réponse à l'enquête d'Octave Maus. Après avoir dit combien il fallait vénérer les Impressionnistes français: "Eux seuls sont vraiment peintres, ils sont *immatériels*, ils dominent l'Art d'aujourd'hui; ils l'ont rajeuni, transformé, ils nous ont ouvert les yeux," et remercié Octave Maus de lui avoir permis de les admirer, il lance son projet, formulant clairement ses idées, sollicitant haut et fort le consentement des deux maîtres en ces termes: "Je témoigne une grande, très grande admiration à Heymans et à Claus; ils ont été influencés directement par Monet, par Sisley et en sont bien différents. Ils sont, à coup sûr, les deux plus beaux peintres que nous possédions en Belgique. Ils ont bien voulu donner des conseils à une dizaine d'élèves; ceux-ci devraient se réunir, se grouper, ayant à leur tête, s'ils y consentaient, leurs deux maîtres très respectés et très aimés."²⁴

Assuré du soutien d'Emile Claus, Morren craint pourtant le refus d'Heymans, lequel, âgé de soixante-cinq ans et de santé précaire, vit retiré à Wechelderzande près d'Anvers. Participant de moins en moins à ce qu'il appelle les "trépidations" de la vie artistique, il suit cependant l'actualité grâce aux récits de son fils Alfred et de son gendre Alfred Hazledine, ainsi qu'aux visites que lui rendent amis, confrères et admirateurs. Sa réponse à l'enquête en témoigne: "[L'Impressionnisme], écrit-il le 24 mars à Octave Maus, a eu une influence très avantageuse pour certains tempéraments, mauvaise pour d'autres parce qu'un artiste ne doit adopter que ce qui est en rapport avec son individualité. C'est le pointillisme qui a été mauvais pour certains, car Monet c'est la santé même, et ce n'est pas par lui qu'on se perdra. En Belgique l'Impressionnisme a eu bien peu d'influence. Celle-ci pourra se développer davantage par l'exposition des oeuvres de ses initiateurs qui atteste la sincérité personnelle de chacun d'eux et leur tenacité à poursuivre sur la nature leurs observations, base de leur grand talent." Maus dût jubiler en imaginant ses détracteurs confrontés à la dernière phrase d'Heymans: "J'ai à coeur de te répéter combien je te suis reconnaissant pour tout ce que tu as fait pour les artistes et pour moi qui ai toujours trouvé en toi un ami et un vigoureux partisan de la liberté artistique. Reçois mon cher Maus une cordiale poignée de mains."²⁵ Un autre futur membre du groupe, Georges Buysse,

n'hésitera pas à affirmer: "L'Impressionnisme est la caractéristique de l'histoire de la peinture au XIXe siècle."²⁶

A partir du 21 mars les choses vont aller très vite. En même temps qu'il reçoit une lettre d'Heymans l'invitant à Wechelderzande durant les fêtes de Pâques,²⁷ George Morren se voit féliciter par Emile Claus qui lui confirme son intérêt.²⁸ Il sent qu'il approche du but et que les deux maîtres se sont piqués au jeu. Au cours de différents entretiens seront alors définis, dans leurs grandes lignes, les statuts et modalités pratiques qui régiront le nouveau cercle auquel chacun s'emploie à trouver un titre. Une première liste d'artistes à contacter est établie avec, en tête, James Ensor, ainsi que Juliette et Rodolphe Wytsman. Ces derniers déclineront à plusieurs reprises l'invitation, étant décidés à ne plus appartenir à aucun cercle.²⁹ Ensor, par contre, accepte très rapidement. Dès le 11 avril, en effet, il se dit très sensible aux lignes aimables que Morren lui a adressées au sujet de ce projet et, quelques jours plus tard, enchanté du grand bien que le même Morren pense de sa peinture, déclare simplement: "J'accepte volontiers, en principe, d'exposer avec vous." Il propose la candidature de Georges Lemmen et ne se permet qu'une seule remarque: "Le titre que vous indiquez est bien connu, c'est celui de la maison de Claus. Je préférerais [sic] un titre plus étendu et plus général, puisque l'indépendance est fort en honneur parmi nous, vous pourriez peut-être prendre le titre: "*Cercle des Indépendants*" ou un autre approchant. C'est là un beau nom et un beau titre à mon avis."³⁰

Parmi les noms qui devaient figurer sur la liste initiale, ceux de Georges Buysse, Jenny Montigny, Alfred Hazledine, Rodolphe De Saegher et Edmond Verstraeten. On sait que celui d'Anna De Weert sera ajouté sur proposition d'Emile Claus, le 11 avril: "son art n'a rien des musées càd vieux jeu," précise-t-il. Et plus loin: "c'est une bonne cloche pour notre tendance et cela n'est pas à dédaigner."³¹

Vers le 15, George Morren, qui joue le rôle de secrétaire du cercle, adresse aux membres pressentis un courrier-circulaire demandant réponse, qui contient très certainement, en plus d'une présentation du groupement et de ses objectifs, quelques informations concernant les projets d'exposition, et fait état du titre proposé par Ensor: *Cercle des Indépendants*.

Les lettres d'acceptation, fort enthousiastes, de Georges Buysse, Jenny Montigny, Rodolphe De Saegher et Edmond Verstraeten³² parviennent à Morren entre le 22 et le 25 avril.

Seul Buysse craint que ce dernier ne fasse concurrence à Maus et paraisse prendre le parti de Picard dans ce qu'il nomme un déplorable conflit. Il est aussitôt rassuré par Emile Claus. Le 28, c'est au tour de Georges Lemmen d'approuver le projet: "Comme vous le dites, il faut se serrer les coudes et réagir contre la rétrogradation désolante qui se manifeste depuis dix ans et l'envahissant bourgeoisisme des soi-disant jeunes-couches de l'Art. N'est-il pas pénible de voir un homme comme Claus dans un tel milieu notarial que l'officielle Société des Beaux-Arts?" Et, reprenant le credo vingtiste: "Il faut, pour exposer et exposer tous les ans, être chez soi et maître chez soi. Je suis heureux qu'une solution soit enfin apportée à ce difficile problème." En ce qui concerne le titre, Georges Lemmen regrette que l'on ait choisi celui d'un cercle parisien et préconise, plutôt que le partage des frais, une cotisation annuelle versée anticipativement, "rien ne tenant les gens ensemble comme le fait d'avoir leur galette dans le même coffre-fort . . ."³³

Quant au nom de Théo Van Rysselberghe, il apparaît notamment dans une lettre adressée par Lemmen à George Morren, le 2 mai 1904: "Je ne suis pas aussi confiant que vous dans l'acceptation de Van Rysselberghe. Cependant je lui écrirai dès demain et vous ferai connaître sa réponse."³⁴ Aucune trace de sa présence parmi les quatorze membres repris le 12 juin dans l'annonce officielle publiée, entre autres, par *L'Art Moderne*.

Un groupe d'artistes épris de clarté et de liberté et qui, pour la plupart, doivent à l'Impressionnisme leur révélation, vient de constituer, sous le titre *Les Peintres indépendants*, un cercle d'expositions dont les Salons auront lieu tous les ans à Bruxelles, et tous les trois ans à Anvers, à Gand et à Liège. Ce nouveau groupe se compose de M^{lle} Anna Boch, de MM. G[eorges] Buysse, Emile Claus, W[illiam] Degouve de Nuncques, M^{me} [Anna] De Weert, MM. Aloïs de Laet, R[odolphe] De Saegher, J[ames] Ensor, [Alfred] Hazledine, A[drien-Joseph] Heymans, G[eorges] Lemmen, M^{lle} [Jenny] Montigny, MM. G[eorge] Morren et Edm[ond] Verstraeten. Nous souhaitons bon succès à cette association nouvelle, qui paraît être une heureuse conséquence du Salon des Peintres impressionnistes, et nous félicitons vivement ses promoteurs de l'effort qu'ils tentent contre la réaction dont s'afflige l'art belge.³⁵

Si cette dernière phrase confirme qu'Octave Maus sait alors exactement quel parti personnel tirer de l'aventure en affichant, sans complexe apparent, une volonté de récupération d'un goût

discutable sans doute mais qui a le mérite d'être claire, il est bien évident que son état d'alerte date de plusieurs mois et très probablement de l'instant exact où il a pris connaissance de la réponse de George Morren à l'enquête sur l'Impressionnisme. C'est alors, et alors seulement, au mois de mars 1904, qu'il décide d'organiser *La Libre Esthétique* de 1905 autour de ces luministes belges:³⁶ Claus, Heymans, Ensor ne sont-ils pas les artistes qu'on lui reproche le plus d'avoir évincés du salon de 1904? La mariée est trop belle que pour ignorer cette occasion de damer le pion à ceux qui lui font la vie dure. Pourquoi ne se présenterait-il pas comme leur mentor, leur protecteur voire davantage? Il lui faut donc les amener à exposer chez lui, à *La Libre Esthétique*, et non chez eux. Fort de son expérience, Maus va désormais tirer les ficelles, jouant l'ouverture tant que subsistera la moindre solution de repli, avant de pousser fermement le verrou . . . Méthode simple et efficace qui a fait ses preuves.

Le 5 mai, alors qu'il séjourne à Paris, il prend la peine d'envoyer à George Morren—en réponse à un courrier de ce dernier?—une note très significative de cet état d'esprit: "J'avais entendu parler de votre projet par Madame De Weert et l'approuve pleinement. Le groupement que vous proposez est parfait et votre association ne peut produire que d'excellents résultats. Je serai heureux de vous être utile, à l'occasion, dans la mesure de mes moyens, et vous souhaite une brillante réussite. Nous en parlerons à notre première rencontre."³⁷ En réalité, ainsi qu'elle l'expliquera à Morren le 10 mai, en même temps qu'elle lui fera part de son accord, c'est de son propre projet que l'avait entretenu Anna De Weert: "Il y a quelques semaines, ne connaissant pas encore vos projets, sinon votre lettre à *L'Art Moderne* j'ai parlé à Monsieur Maus des miens; il a promis tout son appui si une société à tendances luministes se fondait."³⁸ Qu'il y ait eu ou non confusion volontaire ou fortuite, n'a en réalité que peu d'importance. Par contre les propos rapportés par Anna De Weert prouvent la réceptivité immédiate d'Octave Maus à tout projet luministe d'où qu'il vienne. La personnalité de Morren ou un quelconque sentiment d'amitié ne peuvent donc être considérés comme déterminants dans sa décision et tout ceci nous conforte dans notre appréhension de ses véritables mobiles.

Pendant que Maus tisse sa toile, le groupe luministe se construit. Dès le mois d'avril George Morren s'est démené pour trouver les locaux nécessaires à leur première exposition. Soutenu dans ses démarches par Georges Lemmen,³⁹ conseillé par Paul Lambotte, il est entré en relation avec Ernest Verlant, Directeur des Beaux-Arts au Ministère de l'Agriculture, afin d'obtenir les salles du Musée Moderne,⁴⁰ tandis que Rodolphe Wytsman lui indiquait comment réserver celles du *Cercle artistique* tout en lui recommandant de faire preuve d'autorité et de présenter une exposition en tous points "impeccable": "Un seul juge, une seule direction devant laquelle tout le monde s'incline [. . .] Peu d'oeuvres, mais elles doivent être importantes et de réelle valeur. Eviter les essais, les *petites* notes etc., etc."⁴¹

Lorsqu'arrive la réponse de la Direction des Beaux-Arts, en date du 29 août 1904, accordant les salles vacantes du palais de l'Ancienne cour (Musée Moderne) du 24 décembre 1904 au 14 janvier 1905 au *Cercle des Peintres Indépendants*,⁴² celui-ci a d'ores et déjà vécu, du moins sous cette appellation. En effet, le 10 juillet, l'annonce dans *L'Art Moderne* de la première exposition d'une nouvelle association belge ayant pour nom *Les Indépendants*,⁴³ obligeait nos luministes à décider d'une autre enseigne . . . Morren interroge donc les uns et les autres au hasard des rencontres de l'été, puis, le 3 septembre, les choses se faisant plus pressantes, glisse pour avis, entre deux informations administratives, les quelques titres qui lui ont été suggérés parmi lesquels: *Licht en Leven* ou *Lucht en Leven*, proposés par Claus,⁴⁴ *Cercle d'Art Clarté* et *Les Chevaliers de la lumière*, ce dernier proposé par Anna De Weert.

Jenny Montigny qui trouve ces titres un peu "spéciaux," préférerait . . . *Les Affranchis*.⁴⁵ Heymans pense à *L'Élan*: "Notre mouvement est parti du réalisme; la réalité absolue! Petit à petit nous avons vu la lumière toujours plus grande sur la réalité et maintenant il y a un *élan* vers l'esprit de la lumière sur les choses."⁴⁶ Quant à Lemmen, il se déclare peu partisan "d'appellations littéraires ou poétiques si jolies soient-elles, qui deviennent toujours un peu prétentieuses si on les applique à un simple groupement de peintres . . . témoin: *Libre Esthétique*)." D'autre part il considère, comme Hazledine, qu'un titre flamand ne convient pas pour Bruxelles, craignant que *Licht en Leven* ne soit pas plus épargné que notre devise *Eendracht*

maakt Macht (*L'Union fait la force*), par la majorité d'un public qui ignore le flamand, et propose *Le Nouveau Cercle* ou *Iris*.⁴⁷

Anna De Weert et Edmond Verstraeten, qui déclare qu'un titre flamand n'est pas pour lui déplaire,⁴⁸ se rallient à la proposition Claus et votent pour *Licht en Leven*. Dans un grand élan d'enthousiasme Anna De Weert ajoute "que ceux que la Vie et la Lumière effrayent [sic] ne soient pas des nôtres! et s'ils veulent en être qu'ils les apprennent. C'est la raison d'être même de notre Cercle [...] Contrairement à ce que d'aucuns avançaient à notre première réunion, je trouve que notre titre doit être un drapeau! les vrais *Chevaliers de la lumière* le suivront toujours sans hésitation."⁴⁹ Ensor et Hazledine optent pour la seconde proposition: *Cercle d'Art Clarté*.⁵⁰ (fig. 4-4) Rodolphe De Saegher reste très hésitant et s'il a un petit penchant pour *Licht en Leven*, il reconnaît que *Clarté* lui plaît également, convenant aisément que les *Chevaliers de la lumière* puisse paraître prétentieux: "Vous rappelez-vous la figure de Madame De Weert?"⁵¹ . . .

On ignore ce qu'en pensent alors Anna Boch, Aloïs de Laet et William Degouve de Nuncques. Quant à Georges Buysse, il propose tout simplement *Vie et Lumière* mais se déclare prêt à rallier la majorité.⁵²

A signaler également la proposition, par Georges Lemmen, d'un nouveau membre, Alfred William Finch qui fut le premier Belge à appliquer les théories de Seurat. Sa candidature, sans doute à cause de cet engagement pointilliste, sera énergiquement refusée par Claus: "Depuis les *Vingt*, et il y a une éternité, on n'a plus rien vu de ce peintre, mais les anciens membres des *Vingt* n'ont rien à voir dans notre groupe, après Mr Finch pourquoi pas Mr Schlobach, et pourquoi pas Mr un tel. Evitons la camaraderie."⁵³

Durant l'automne, pendant que Maus—en villégiature prolongée à St-Jean-de-Luz—et Morren correspondent,⁵⁴ (fig. 4-5) les membres du cercle s'inquiètent de leur envoi à la première exposition du groupe, envoi qui doit parvenir au plus tard le 19 décembre au Musée Moderne. Ils le préparent d'autant plus fébrilement qu'Emile Claus a beaucoup insisté pour que seules des oeuvres inédites en Belgique y soient présentées: "C'est ce que Maus a parfaitement compris pour sa *Libre Esthétique*," écrit-il à Morren le 14 octobre. "D'abord notre Exposition et après où on veut, exposition triennale ou

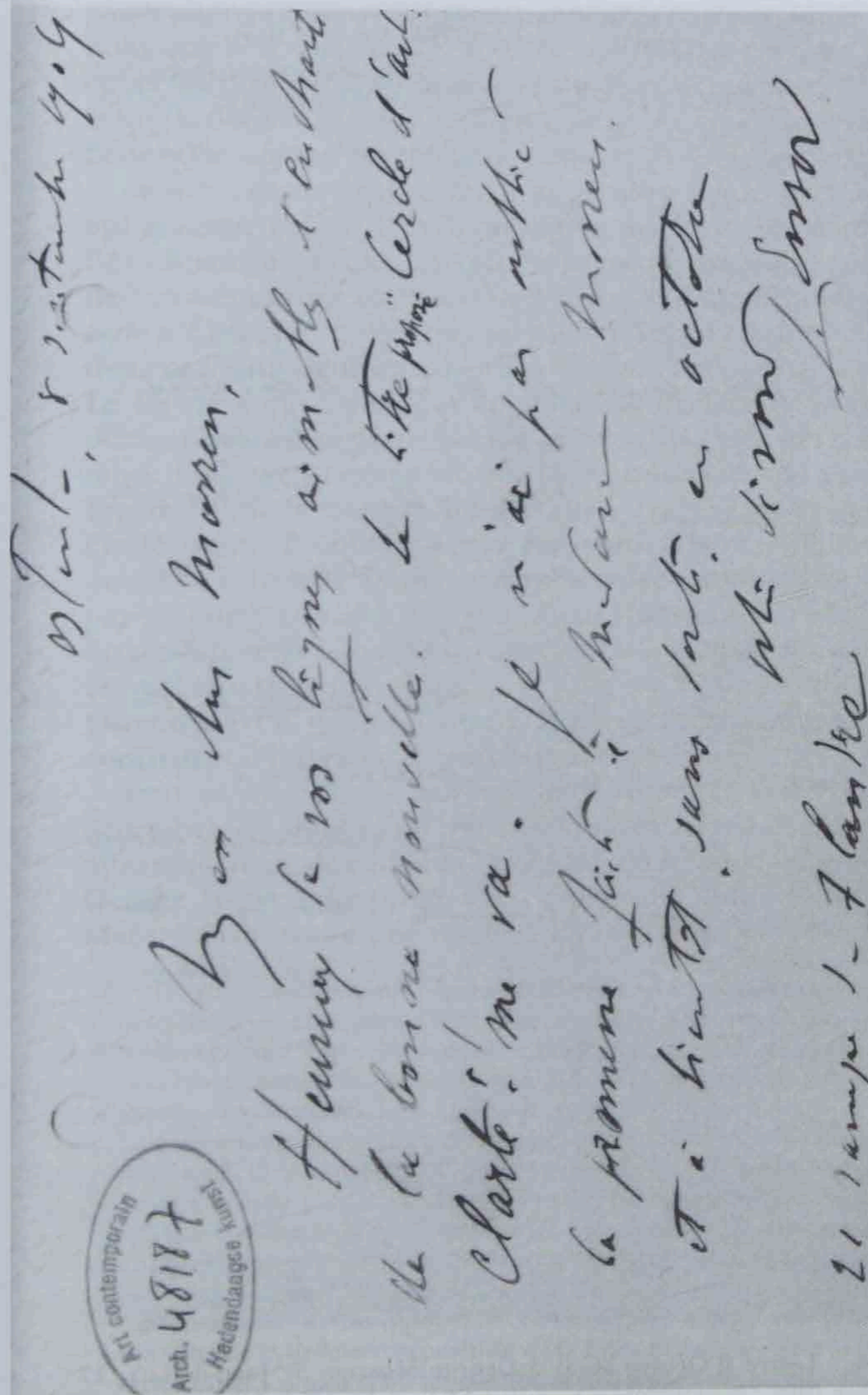


Fig. 4-4 Lettre de James Ensor à George Morren. Ostende, 8 septembre 1904. (Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 48187)

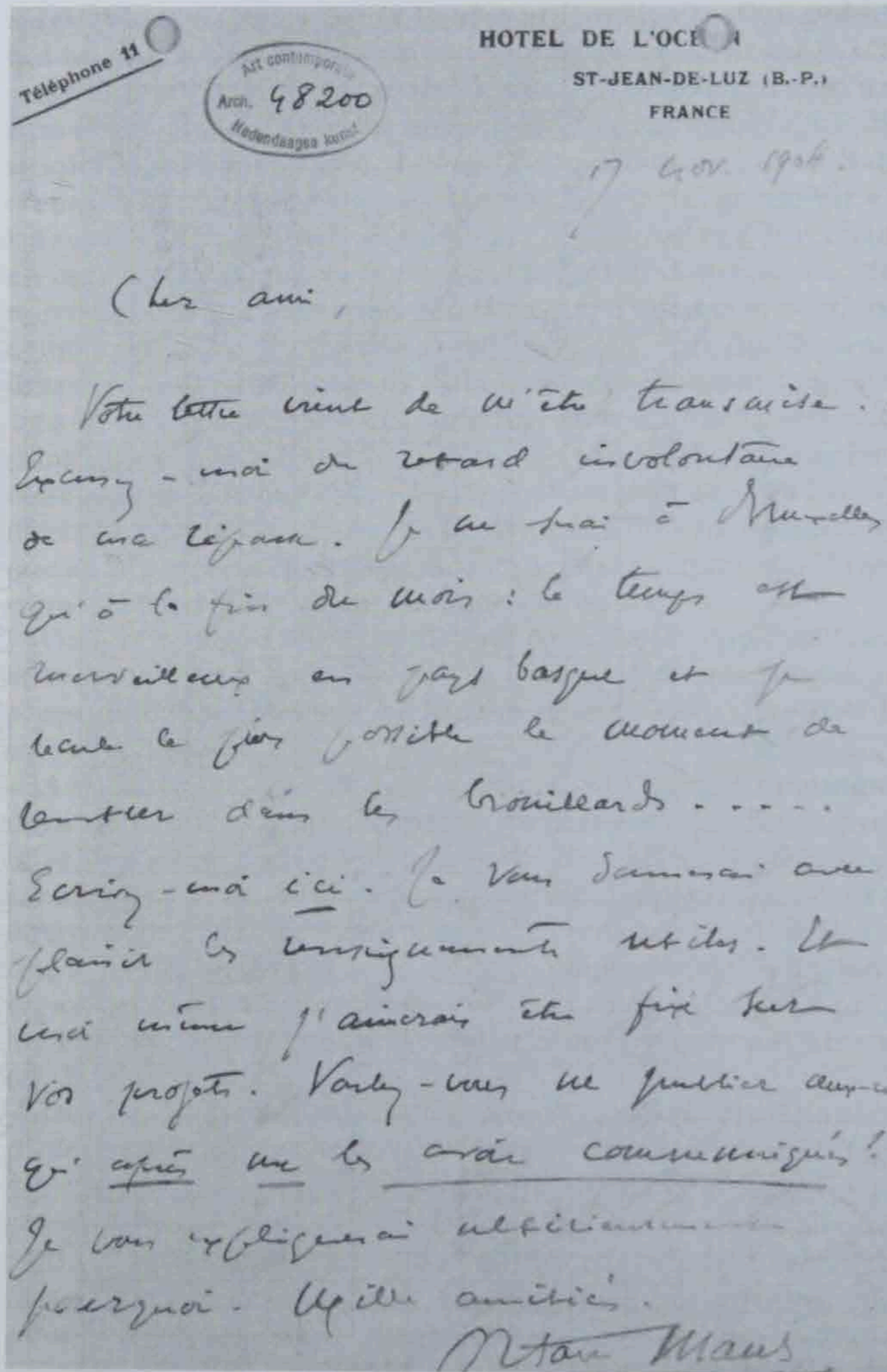


Fig. 4-5 Lettre d'Octave Maus à George Morren. St.-Jean-de-Luz, 17 novembre 1904. (Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 48200)

particulière. Mais avant tout la primeur à *Lucht en Leven* (ou le nom que la société portera).⁵⁵ Ce qui tend à prouver que le choix du titre définitif se révélera particulièrement laborieux et que la décision d'adopter *Vie et Lumière* ne sera probablement prise qu'au cours de la réunion prévue à Bruxelles le 20 octobre.

Le mois de novembre verra apparaître deux candidatures éphémères: celle de Willem van den Bruel, Professeur à l'Académie de Bruxelles qui se présente spontanément, se définissant comme un "impressionniste-réaliste débutant,"⁵⁶ et celle d'Alexander Robinson, relation d'Alfred Hazledine.⁵⁷ Ces deux noms ne figureront jamais dans les catalogues du cercle. Le 1er décembre, Georges Lemmen, alité à la suite d'un accident, craint que sa participation à l'exposition ne soit compromise. Il raconte à George Morren la visite que vient de lui rendre Ensor "dont la barque lui paraît louvoyer sur la mer de l'indécision." En réalité Ensor est inquiet, hésite, s'interroge: ont-ils eu raison de fonder ce cercle? L'exposition ne sera-t-elle pas un four? Ne vaudrait-il pas mieux s'abstenir? . . . Lemmen dit s'efforcer de le convaincre en lui affirmant que le moment est mal choisi pour se dérober et propose à Morren d'écrire à Ostende. Trois jours plus tard, apparemment rassuré, Ensor confirme qu'il fera l'impossible pour exposer.⁵⁸

Tout se met donc bien en place lorsque, samedi, le 10 décembre, on assiste à un retournement de situation ainsi qu'en attestent deux documents datés de ce jour et émanant de George Morren. Le premier est une lettre, adressée à Octave Maus, faisant état d'une rencontre programmée.

Il fait vraiment par trop mauvais; je remettrai mon voyage à Bruxelles à lundi. Je passerai par chez vous vers 4 heures. Ci-joint vous trouverez une carte vous donnant les premiers renseignements concernant notre prochaine exposition. Est-il trop tard pour en parler dans *L'Art Moderne* de demain; je tiendrais beaucoup à ce que l'exposition y soit annoncée dès demain tout en réservant une seconde annonce pour le dimanche suivant, 18 courant. Vous seriez bien aimable de dire que le titre de la Société a dû être changé par suite qu'il appartenait déjà à un autre groupe. N'y aurait-il pas moyen non plus de faire comprendre d'une façon habile et adroite que ce groupe n'est nullement—contrairement à ce qui a été dit et imprimé (notamment dans *Le Studio*)⁵⁹ ni une réponse ni une conséquence des démêlés surgis à la suite de la dernière exposition de la *Libre Esthétique*—c'est la pure vérité car il y a plus d'un an que les préliminaires de ce groupe ont commencé. Nous avons formé ce groupe entre quelques camarades, uniquement pour pouvoir montrer annuellement notre récolte d'air

et de lumière et aussi (mais ceci vaut mieux d'être tu) en opposition aux cercles d'art existant où la sauce et le bitume et le vernis poisseux surnage [sic]. Je suis vraiment contrarié quand on me dit ou quand je lis que ce groupe est né à la suite des pénibles et mesquines disputes de février dernier.⁶⁰

Malgré l'ambiguïté du possessif—*notre* exposition —, l'insistance de Morren et l'urgence de parution du communiqué donnent à penser que cette lettre, antérieure à tout accord définitif avec Maus, concerne l'exposition privée de *Vie et Lumière* dont l'ouverture est toujours prévue le 24 décembre.

Le second document est celui par lequel George Morren fait part aux membres du cercle de l'accord qu'il envisage de conclure avec le Directeur de *La Libre Esthétique*, texte qui ne peut être plus explicite.

Monsieur Octave Maus, que j'ai vu aujourd'hui, m'a fait la proposition d'inviter *en bloc* et *en titre* et d'exposer *en groupe* le cercle "*Vie et Lumière*" au prochain Salon de la *Libre Esthétique*.

L'époque (mars) de ce Salon, me paraît infiniment préférable à celle qui nous a été accordée. De plus notre association trouverait dans cette combinaison, l'avantage de la très grande notoriété acquise par la L.E. et de la faveur du public qui s'y attache. Elle serait ainsi lancée d'une façon définitive et durable. Je suis pour ma part très grand partisan de cet arrangement et je regretterais qu'il ne réussisse pas. J'estime qu'il y a tout bénéfice pour nous—outre que de cette façon nous prouverions (contrairement à ce qui a été dit et imprimé) la reconnaissance que nous devons à l'institution de Mr Maus. Veuillez me répondre *par retour du courrier* si vous acceptez cette proposition.

En cas d'hésitation êtes-vous disposé à vous rallier à la majorité?

Dans la négative, notre exposition aurait lieu à la date indiquée et Mr Maus composerait son exposition avec d'autres éléments.

Dans l'affirmative le métrage serait forcément diminué pour ceux dont l'envoi dépassait les 5 à 6 mètres de rampe—car Mr Maus inviterait également quelques luministes hollandais et allemands—par contre nous aurions dès à présent de quoi former notre exposition de 1905-06.

Inutile de vous répéter que *la réponse presse*.⁶¹

L'erreur de datation de ces documents par leur auteur étant fort improbable,⁶² un événement a donc eu lieu ce 10 décembre 1904, après l'envoi de la première lettre. On imagine mal, en effet, le secrétaire de *Vie et Lumière* solliciter l'avis de ses maîtres et amis sur une cause déjà jugée par lui seul, décision dont il revendiquerait l'annonce officielle immédiate, révélant par là-

même sa "trahison" d'une façon tonitruante. Le courrier adressé à Maus a-t-il agi comme un déclencheur et provoqué la réaction immédiate de celui-ci? Y a-t-il eu préméditation conjointe ou simple concours de circonstances, visite surprise de Maus à Anvers où il avait d'autres engagements? Morren a-t-il décidé à la dernière minute de se rendre à Bruxelles pour rencontrer Maus comme prévu? Nous l'ignorons, mais il est indéniable qu'à cette date, les deux hommes ont décidé d'unir leur intérêts.

Buysse et Heymans acceptent immédiatement de se ranger à leurs côtés. Lemmen également mais, parce qu'il est d'une nature sincère et qu'il souhaite depuis longtemps appartenir à un cercle réellement indépendant, il ne peut s'empêcher de laisser poindre quelque déception sous son bel enthousiasme: "Bien que j'estime, en principe, qu'il vaille toujours mieux être chez soi que chez les autres, je trouve la proposition acceptable—mais pour une fois je suppose?"⁶³

Des conditions, rédigées et signées par George Morren et Octave Maus, reprennent les différents éléments et formulations déjà évoqués.⁶⁴ On y apprend que les deux dernières salles du Musée Moderne seront exclusivement dévolues au cercle qui compte bien y exposer annuellement, soit 75 à 80 mètres de rampe, chevalets non compris, et qu'à l'instar des Impressionnistes français de 1904, les *quinze* membres—nous y reviendrons—pourront envoyer des oeuvres anciennes à condition qu'elles n'aient jamais figuré à *La Libre Esthétique*. Le 15 décembre, Morren adressera à Maus quelques ultimes recommandations: "On me demande de vous communiquer que dans l'article que vous écrirez dans *L'Art Moderne* de dimanche prochain vous ne donniez pas le sentiment que la *Libre Esthétique* nous a couvés et que maintenant elle nous prend sous son aile mais qu'il est bien question d'invitation. Voilà chose faite. Pour ma part j'appuyerais surtout sur *l'entente cordiale* et la *suite logique* de l'exposition que vous avez faite l'an passé."⁶⁵

Dès le lendemain, Octave Maus lui envoie le texte du communiqué qui paraîtra, en effet, le 18, ainsi que défini dans les conditions préalables, et dans lequel s'expriment clairement ses intentions.

Poursuivant l'exécution du programme méthodique qu'elle s'est tracé, la direction de la *Libre Esthétique* réunira au prochain Salon

quelques-uns des peintres qui, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, etc., ont, sous l'impulsion des initiateurs de l'Impressionnisme, orienté leurs sensations visuelles vers la lumière et la vie.

En Belgique, les principaux d'entre eux se sont récemment groupés, dans le dessein d'organiser des expositions périodiques de leurs oeuvres, en une association dont nous avons joyeusement salué la constitution.

Elle se compose de M^{lle} Anna Boch, MM. Georges Buisse, Emile Claus, William Degouve de Nuncques, M^{me} A. De Weert, MM. Aloïs de Laet, Rodolphe de Saegher, James Ensor, Alfred Hazledine, A.-J. Heymans, Georges Lemmen, M^{lle} Jenny Montigny, MM. George Morren, Edmond Verstraeten, etc.

Au titre primitivement choisi: *Les Indépendants*, déjà adopté par un autre cercle, ces artistes substituèrent la dénomination plus significative de *Vie et Lumière* sous laquelle ils projetèrent d'ouvrir prochainement à Bruxelles leur première exposition.

Mais quel cadre, mieux que celui de *La Libre Esthétique*, pourrait faire valoir une manifestation de ce genre?

Invité collectivement et en titre à participer au prochain Salon, le cercle *Vie et Lumière* renonce à son exposition particulière et accepte avec empressement l'occasion qui s'offre à lui d'affirmer sa solidarité avec *La Libre Esthétique*, où la plupart de ses membres furent à plusieurs reprises, fraternellement accueillis.

Les débuts du cercle *Vie et Lumière* seront le grand attrait du prochain Salon (fig. 4-6). On y pourra suivre, concurremment, l'extension de l'Impressionnisme dans quelques-unes des autres nations de l'Europe.⁶⁶

Tout est alors définitivement verrouillé. Maus sait qu'il a gagné: il apporte au nouveau cercle son expérience, sa notoriété et, en échange, y gagne sa réhabilitation auprès du public et de la critique de tendance nationaliste. On imaginerait Morren agacé, mais pas du tout: "L'article est fort bien," écrit-il à Maus le 17. Un différend cependant quant au "etc." qui clôt abruptement la liste des membres.

J'appréhendais que vous omettiez le nom de Van Rysselberghe. Je tiens absolument à ce qu'il y soit. Il fait partie de *Vie et Lumière*, il n'y a donc aucune raison pour négliger son nom. Il a payé sa cotisation, il m'a formellement dit qu'il était membre du groupe, il faut donc qu'il figure au même titre que les autres membres dans la liste complète. Biffez etc. et ajoutez Théo V. Rysselberghe. Il me serait personnellement fort désagréable vis-à-vis des confrères que son nom soit omis et à votre point de vue on verrait dans cette omission une camaraderie inexplicable et un peu mystérieuse. Que lors de la réalisation de l'exposition il n'y participe pas est affaire qui le regarde (là encore je ne comprends pas votre sentiment—j'admets qu'il n'y arrive pas avec



Fig. 4-6 George Morren, *La Toilette*, 1903. Présenté à *La Libre Esthétique* 1905, section *Vie et Lumière* (n° 210), Huile sur toile, Brussels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, (Photo: IRPA-KIK Brussels)

un envoi démesuré mais au mois devrait-il être représenté avec 2 ou 3 toiles). Je trouve que V. Rysselberghe devrait être traité au même titre que les autres membres du cercle—ni avec plus ni avec moins d'égards. En tout cas, veuillez, selon les conditions (15 noms) faire figurer son nom dans la liste complète.⁶⁷

L'implication de Van Rysselberghe est également confirmée par une lettre de Lemmen qui, le 1er décembre, insistait auprès de Morren: "Ne craignez pas de vous adresser directement à Mme Monnom en vous recommandant de moi et sans omettre

surtout de lui laisser entendre que Van Rysselberghe fait partie du Cercle. Ces détails ne sont pas négligeables, ils peuvent avoir une influence sur la facture."⁶⁸

Mais selon ses bonnes habitudes directoriales—"maître chez lui" suivant la formule de Lemmen—Octave Maus ne tiendra pas compte du désaccord de Morren car, lui écrit-il le jour même, l'article est sous presse et il a fallu agir dans l'intérêt de tous. "J'ai, vous le savez, l'expérience de ces sortes de choses et n'ai d'autre but que de faire réussir les entreprises artistiques auxquelles je m'attache."⁶⁹ A la veille de Noël, il conclura, dans une note très brève à George Morren: "Quant à V.R. il m'a répété qu'il préférerait ne pas exposer. Dès lors, l'omission de son nom est justifiée de toutes façons."⁷⁰ En d'autres termes, l'incident est définitivement clos.

Notre formulation est probablement excessive car, en réalité, malgré l'autoritarisme d'Octave Maus et une sorte d'aveuglement volontaire ou inconscient de la part de Morren et ses amis, chacun y trouvera son dû. *Vie et Lumière* tirera, momentanément du moins, grand bénéfice de sa présence à *La Libre Esthétique* de 1905. Comme l'espérait Morren, cette collaboration permettra non seulement à ses membres de confronter leur travail à celui de nombreux artistes confirmés et de le faire apprécier par un public averti et varié tout en se situant immédiatement dans une mouvance moderniste, mais assurera également son lancement médiatique. Car si la création d'un cercle luministe belge supporté par des noms aussi prestigieux que ceux de Claus et Heymans ne pouvait manquer de constituer une information méritant obligatoirement quelques lignes dans les principaux journaux et périodiques, sa présence dans l'enceinte d'une institution telle que *La Libre Esthétique*, et dans le contexte que l'on sait, lui donne dimension d'événement. Il n'est désormais aucun critique, aucun communiqué qui puisse se permettre de renoncer à une évocation relativement importante de sa participation. Après un galop d'essai à la salle Forst d'Anvers, du 28 janvier au 12 février 1905,⁷¹ *Vie et Lumière* remportera comme prévu, un succès considérable au Musée Moderne de Bruxelles (figs. 4-7, 4-8, 4-9a et b). Malgré cela, dès le mois de mars, le nouveau cercle se verra menacé par la démission d'Heymans. Heureux d'avoir pu aider au lancement d'un cercle qui—selon lui—n'a plus besoin de sa présence, il souhaite en effet, pour

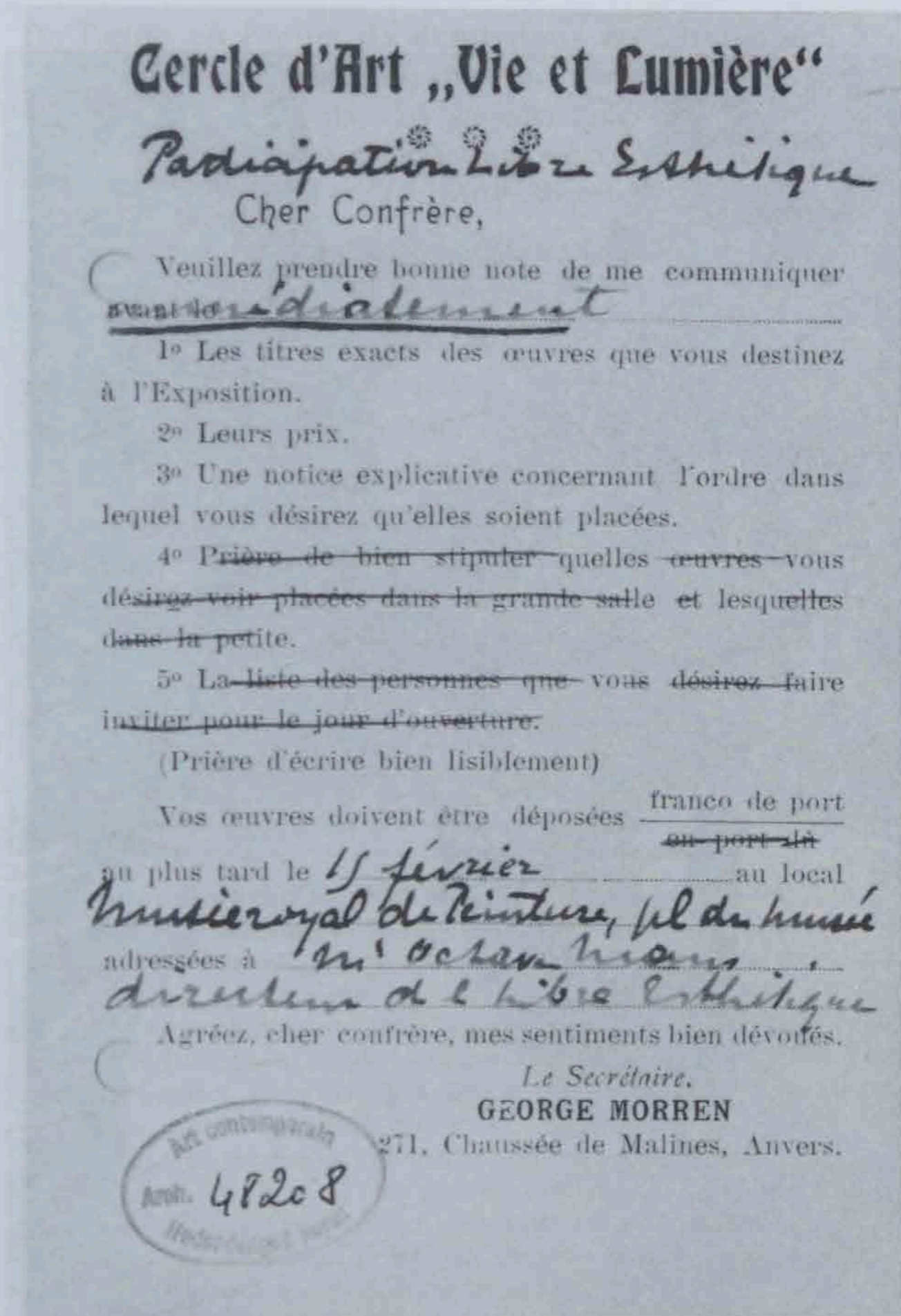


Fig. 4-7 Circulaire *Vie et Lumière*, février 1905. (Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 48208)

des raisons de santé, renoncer à toute activité de groupe. Cette décision soudaine, qui tombe on ne peut plus mal, entraînera bien évidemment d'autres défections, heureusement momentanées elles aussi.⁷² Signalons qu'au mois de décembre



Fig. 4-8 Vue de salle à *La Libre Esthétique* de 1905, Musée Moderne. (Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 15675)

1905 George Morren abandonnera le secrétariat du cercle à Maurice Des Ombiaux⁷³ lequel, un an plus tard, passera à son tour le flambeau à Camille Gaspar.

De fugue en fugue, de démissions en admissions, *Vie et Lumière*, pour cause de naissance par trop tardive sans doute, cherchera pendant dix ans sa véritable place dans la vie artistique d'une époque déjà tournée vers d'autres intérêts, tout en s'efforçant de trouver une cohésion et d'affirmer une spécificité, une identité qui ne soient pas simplement de surface.⁷⁴ Mais puisqu'il nous faut momentanément conclure et que notre propos initial faisait état de sournoises arrières-pensées nationalistes, il semble difficile de passer sous silence l'exposition bruxelloise de 1908,⁷⁵ laquelle, dans le but avoué d'affirmer—pour la quatrième fois?—l'originalité belge, propose—à titre de "confrontation"—des oeuvres de Berthe Morisot, Stanislas Lépine, Armand Guillaumin, Gustave Loiseau, Eugène Boudin, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Mary Cassatt, Albert André, Georges d'Espagnat, Maxime Maufra, Henry Moret, Frederico Zandomenighi, Auguste Renoir, Claude Monet, Edouard Manet et Edgar Degas. . . . A cette énumération, on croit rêver et l'on reste sans voix. L'aphonie ne fait qu'augmenter à la lecture des "banalités" signées Louis Dumont-Wilden figurant dans l'introduction au catalogue, sorte de retour à la case de départ absolument navrant.

Ce groupement d'impressionnistes français a le double intérêt d'affirmer la filiation des peintres de *Vie et Lumière* et d'accuser les différences que le tempérament national introduit dans une technique et une vision qu'il n'a pas inventée. Quoi qu'on en ait pu dire, la lumière, propre aux paysages de Flandre et la forte tradition de l'école flamande d'autrefois, influe aussi sur l'impressionnisme quand il est pratiqué par des peintres belges. Quelle que soit leur dévotion envers leurs initiateurs français, ils affirment très nettement leurs origines; ils sont de leur terroir et s'ils ont appris des artistes étrangers à voir les spectacles familiers de leur patrie autrement qu'ils ne les voyaient d'abord, ils n'en ont pas moins d'enthousiasme pour la vieille terre où ils ont commencé d'admirer les jeux du soleil sur les prairies et dans les frondaisons. A se confronter avec l'impressionnisme français, l'impressionnisme belge affirme son originalité et c'est ce qui fait l'intérêt exceptionnel du Salon de *Vie et Lumière* cette année, d'un Salon qui aux Monet, aux Renoir, aux Degas, aux Lépine, aux Guillaumin, aux Berthe Morisot, oppose les Claus, les Heymans, les Ensor, les Morren, les Buysse, les Verstraeten, les Lemmen, les Jenny Montigny, les Anna De Weert, les Van den Eeckhoudt, les Anna Boch, les De Saegher, les Hazledine, les Wallaert. J'en passe et des meilleurs.⁷⁶

Carte 1 mitre

Mon cher George -
 nous espérons que
 votre chère femme
 est en bonne voie de
 guérison, car ici tout
 a fait pas de motif
 nous n'oublions pas
 la main-morte
 des cardes d'invité
 bien pour V. & S., pour
 je vraiment chère
 ci-joint les titres

MUSEUMS ROYAUX
 No. 48112
 Photographie 1905

Fig. 4-9a Lettre d'Emile Claus à George Morren [Astene, janvier 1905] (Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 15675)

et ces pleurs au premier
 moment de mes turlutour
 à la Libé Esthétique
 j'ai vraiment peur
 que la neige de mon
 beau, car la tentation
 recrait grande, et ce
 pendant le grand froid
 me me fait pas de bien
 cette sacrée passion
 de perdre!
 Bonne nuit
 de main de main
 votre
 Emile Claus

La Libé Esthétique
 Soir d'été (juillet)
 matin (juin)
 du dys au printemps
 étude
 étude

étude	étude
La Libé	matin
1, 20	1, 80
1, 73	

173
 1, 10
 1, 20
 1, 45

MUSEUMS ROYAUX
 No. 48112
 Photographie 1905

Fig. 4-9b Suite de lettre d'Emile Claus à George Morren [Astene, janvier 1905] (Photo: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, 15675)

Sans doute est-ce en effet préférable car c'est une boucle apparemment très essoufflée et profondément stérile dans ses enseignements qui se voit bouclée par cette initiative plagiaire en tous points inférieure à l'original, ne méritant d'autre commentaire que celui de "quatrième resucée"—rendons à Octave Maus ce qui lui appartient doublement—même si, cette fois, la "tisane" est loin d'être seule en cause . . .

Notes

1. Après avoir animé le groupe d'avant-garde *Les Vingt* (1883-1893), Octave Maus (Ixelles 1856-Lausanne 1919) avocat au Barreau de Bruxelles, critique, esthète et excellent musicien veille désormais activement aux destinées de *La Libre Esthétique* (1894-1914) et préside l'*Association des Ecrivains belges* tout en dirigeant la rédaction de *L'Art Moderne* (périodique publié à Bruxelles de 1881 à 1913).
2. Publié dans *L'Art Moderne* 13 (13 août 1893): 257-260.
3. Octave Maus, "L'Art impressionniste," *L'Art Moderne* 24 (21 février 1904): 57-59. L'article porte en exergue la phrase de Sterne: *Ne prenez aucun souci des dogmes des écoles et allez droit au coeur.*
4. Madeleine Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art* (Bruxelles: L'Oiseau bleu, 1926). Reprint (Bruxelles: Lebeer-Hossmann, 1980), 326 n.1.
5. *Exposition des peintres impressionnistes. La Libre Esthétique 1904*, Bruxelles, Musée Moderne, 25 février-29 mars. Les personnalités présentes à l'ouverture sont énumérées e.a. dans un article intitulé "Inauguration de la Libre Esthétique," in *L'Art Moderne* 24 (28 février 1904): 69. Au sujet des salons de *La Libre Esthétique*, la source initiale est bien entendu le précieux fonds d'archives Octave Maus conservé aux Archives de l'Art contemporain en Belgique (AACB) des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, réunissant correspondance, documents, circulaires et programmes, coupures de presse. A cela s'ajoute la consultation d'archives annexes et de périodiques tels *L'Art Moderne*, *La Fédération artistique*, *L'Art décoratif* ou *The Studio* sans oublier l'ouvrage de Madeleine Octave Maus déjà cité. Voir également les catalogues *Evocation des XX et de La Libre Esthétique*, (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1966) (F.-C. Legrand); *Les XX et La Libre Esthétique, cent ans après* (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993) (G. Ollinger; chronique par A. Adriaens-Pannier et M. Colin); *Impressionism to Symbolism* (Londres: Royal Academy, 1994) (e.g. Jane Block, *Les XX and La Libre Esthétique*). Ainsi que S. Goyens de Heusch, "Invitation au Voyage" *La musique aux XX et à La Libre Esthétique*, (Bruxelles: Edition Fondation pour l'Art Belge, 1990).
6. Edmond Picard (Bruxelles 1836-Dave-lez-Namur 1924).
7. Octave Maus, "L'Art impressionniste," in *L'Art Moderne* 24 (21 février 1904): "Pour exprimer la réalité contemporaine, les peintres impressionnistes se servent d'un métier dont la dissociation des tonalités, qui laisse à chaque couleur sa fraîcheur et sa pureté, est l'élément essentiel. Ils rythment la polychromie et la délinéation de leurs toiles

au gré des émotions qu'ils ressentent et arrêtent sur un effet déterminé, fut-il le plus fugitif, leur sensibilité visuelle. Plus spécialement, ils s'efforcent de traduire les impressions que leur suggère la lumière, dont les vibrations subtiles et les jeux mouvant transforment à tout instant la nature. Ils situent les figures et les paysages qu'ils interprètent dans l'atmosphère qui les baigne, en notant minutieusement les relations tonales les plus délicates, les nuances les plus imperceptibles des couleurs et de leurs réactions. Les reflets du jour sur les ombres, la transparence des ciels et la dispersion des nuages, l'irisation des eaux, le frisson des feuillages sont étudiés avec un égal scrupule. A l'expression de la réalité objective ils ont substitué l'idéal d'un poème optique de clarté et d'harmonie."

8. Edmond Picard, "L'ostracisme des Maîtres belges au Salon de la Libre Esthétique," *Le Peuple*, 28 février 1904.
9. Octave Maus, "Invitation," *Le Peuple*, 3 mars 1904.
10. C'est sans doute oublier un peu vite les Alfred William Finch, Henry van de Velde et autre Georges Lemmen . . . Mais Maus doit savoir qu'aucun d'entre eux ne réagira aujourd'hui à ce genre de propos, ayant d'autres centres d'intérêt.
11. Une quinzaine de réponses dont celles de Jean Delvin, George Morren, Georges Buysse, Adrien-Joseph Heymans, Fernand Khnopff, Albert Baertsoen, Xavier Mellery ou Armand Rassenfosse, seront publiées dans *L'Art Moderne* entre le 13 mars et le 8 mai 1904 (n°s 11 à 19). Le 15 mai paraîtra "hors concours," l'avis de l'italien Vittore Grubicy de Dragon qui exposa à *La Libre Esthétique* en 1899 et 1901. Le 5 juin (n° 23), Octave Maus fera part de ses conclusions: "Leurs réponses témoignent de l'importance qu'a prise dans les préoccupations des artistes une évolution picturale à laquelle désormais ses adversaires mêmes sont obligés de rendre hommage. Si sa destinée a été, comme toutes les manifestations par lesquelles la pensée cherche à se libérer, de déchaîner des colères et de provoquer des bagarres, elle a en même temps excité des enthousiasmes et suscité des admirations qui compensent largement ce qu'une stérile agitation peut avoir apporté à ses partisans de trouble et d'amertume."
12. Georges Lemmen, "Propos d'actualité," *L'Art Moderne* 24 (6 mars 1904): 73-75.
13. Octave Maus, "La Lanterne magique," *Revue de Belles-Lettres*, 55 (1927): 212.
14. Octave Maus, "Impressionnisme et nationalisme," *Le Peuple*, 12 mars 1904.
15. X., "Anciens Amis," *Le Journal de Bruxelles*, 13 mars 1904.

16. Musique française, entre autres César Franck, Debussy, Chausson, Duparc, Bordes, Bruneau, Ravel, D'Indy, Chabrier . . . et conférenciers français, André Mellerio (*L'Evolution de l'Art impressionniste*), Médéric Dufour (*Jules Laforgue et l'impressionnisme*), André Gide (*L'Evolution du Théâtre*) et Louis Laloy (*L'école contemporaine de musique française*).
17. [Droit de réponse d'Edmond Picard en date du 13 mars], in *Le Journal de Bruxelles*, 15 mars 1904.
18. "Petite Chronique" [Lettre ouverte d'Octave Maus], *Le Peuple*, 17 mars 1904.
19. Certains commentateurs disent que la salle est fort petite, ne pouvant accueillir plus de deux cents personnes alors que deux mille invitations ont été lancées . . .
20. Cet épisode ainsi que "l'incident Van Gogh" dont il a été question précédemment, sont fort bien relatés par Marcel Daloze, in cat. exp. *L'Impressionnisme et le Fauvisme en Belgique* (ss dir. Serge Goyens de Heusch), (Musée communal d'Ixelles, 1990), 55-56. Voir également les extraits de presse réunis par Octave Maus—notamment les *Annales parlementaires* ainsi qu'un article d'Edmond Picard intitulé *Le Salon de la Libre Esthétique. Dernières paroles*, paru dans *La Ligue artistique* (Bruxelles), le 5 avril 1904—conservés aux Archives de l'Art contemporain en Belgique (AACB).
21. James Ensor, *sur l'Art flamand. Au pays de Narquoisie*, paru dans *Le Carillon* d'Ostende et repris dans *La Verveine*, Mons, le 9 avril 1904.
22. A. De Weert à G. Morren, Afsnee, 10 mai 1904, AACB Inv. 49135. Anna De Weert parle du début de l'hiver 1903. Le projet avorta en raison des réticences d'Heymans dont Claus faisait dépendre son acceptation. On sait en effet, que l'un ne va pas sans l'autre. Les termes d'une lettre de Claus à Morren en date du 7 mars 1905, AACB Inv. 48109, sont très clairs à ce sujet: "Vous vous rappelez qu'en causant de la formation du groupe, je disais [sic] je consent [sic] si Heymans consent."
23. E. Claus à O. Maus, s.l., 19 décembre 1904, AACB Inv. 15665.
24. Ecrite entre le 6 et le 11 mars 1904, sa réponse sera publiée par *L'Art Moderne* 24 (13 mars 1904): 82-83. Rappelons que George Morren (Hoogboom 1868-Bruxelles 1941) est un familier de *La Libre Esthétique* à laquelle il participa en 1895, 1896, 1898, 1900 et 1903. En plus des deux salons où *Vie et Lumière* y figurera en groupe soit 1905 et 1907, il y sera à nouveau invité à titre personnel en 1908, 1909, 1910 et 1913.
25. Réponse d'Adrien-Joseph Heymans à l'enquête sur l'Impressionnisme publiée dans *L'Art Moderne*, 24 (10 avril 1904): 122.

26. Réponse de Georges Buysse à l'enquête sur l'Impressionnisme publiée dans *L'Art Moderne* 24 (13 mars 1904): 83. Il n'est pas seul à le penser puisque dans sa propre réponse publiée le 3 avril, 111, Xavier Mellery écrira: "Ce mouvement deviendra un des organes les plus essentiels avec lesquels s'édifiera le monument glorieux de notre Art moderne."
27. A.J. Heymans à G. Morren, Wechelderzande, 20 mars 1904, AACB Inv. 48115.
28. E. Claus à G. Morren, [Astene] 21 mars 1904, AACB Inv. 48100. Claus est, en effet, intervenu auprès d'Heymans et a bon espoir. Il conclut sa lettre en ces termes: "Voilà les bonnes bouffées de printemps et le radieux soleil lancera ses invitations aux travailleurs, préparons les outils."
29. R. Wytsman à G. Morren, Linkebeek, 29 avril 1904, AACB Inv. 48227; Linkebeek, s.d., AACB Inv. 48228; 2 janvier [1905], Inv. 48226.
30. J. Ensor à G. Morren, Ostende 11 avril 1904, AACB Inv. 48185; Ostende [14 ou 18] avril 1904, AACB Inv. 48186. Nous ignorons si *Zonneschijn* fut proposé comme titre du groupement. A moins qu'il n'y ait ici confusion avec *Lucht en Leven* ou *Licht en Leven*, intitulés auxquels tenait Claus?
31. E. Claus à G. Morren, Astene, 11 avril 1904, AACB Inv. 48101.
32. G. Buysse à G. Morren, Wondelgem, 22 avril 1904, AACB Inv. 48161; J. Montigny à G. Morren, 22 avril 1904, AACB Inv. 48218; R. De Saegher à G. Morren, Gand, 23 avril 1904, AACB Inv. 48154; E. Verstraeten à G. Morren, 25 avril 1904, AACB Inv. 48131.
33. G. Lemmen à G. Morren, s.l., 28 avril 1904, AACB Inv. 48189.
34. G. Lemmen à G. Morren, s.l., 2 mai 1904, AACB Inv. 48191. Le 24 juin, Lemmen confirmera à Morren n'avoir toujours pas reçu de réponse de sa part. AACB Inv. 48190. Notons que jusqu'à la fin de l'année, George Morren insistera sur l'adhésion effective de quinze membres dont Van Rysselberghe. Son nom figurera en cette qualité sur plusieurs documents ou imprimés à en-tête de *Vie et Lumière*.
35. X., "Petite Chronique," *L'Art Moderne* 24 (12 juin 1904): 196.
36. *La Libre Esthétique. Douzième Exposition. L'Evolution externe de l'Impressionnisme*, Bruxelles, Musée Moderne, 21 février-23 mars 1905, exposition à laquelle seront invités, en plus des membres de *Vie et Lumière*, des artistes hollandais, allemands, anglais, espagnols, russes, américains et canadiens. Une section rétrospective y sera également consacrée à Eugène Verdyen, Guillaume Vogels, Périclès Pantazis et Henri Evenepoel.
37. O. Maus à G. Morren, Paris, 5 mai 1904, AACB Inv. 48199.

38. A. De Weert à G. Morren, Afsnee, 10 mai 1904, AACB Inv. 48135.
39. G. Lemmen à G. Morren, s.l., 2 mai 1904, AACB Inv. 48191; s.l., 24 juin 1904, AACB Inv. 48190; s.l., 5 septembre 1904, AACB Inv. 48192.
40. P. Lambotte à G. Morren, Bruxelles, 29 avril 1904, AACB Inv. 48177; E. Verlant à G. Morren, Bruxelles, 25 mai 1904, AACB Inv. 48175.
41. R. Wytsman à G. Morren, Linkebeek, 29 avril 1904, AACB Inv. 48227 1 et 2.
42. Direction des Beaux-Arts au cercle d'art *Les Artistes indépendants*, G. Morren, Bruxelles, 29 août 1904, AACB Inv. 48238.
43. Ouverture le 23 juillet au Musée Moderne, pour quinze jours, avec concerts et conférences. Selon le communiqué publié par *L'Art Moderne* 24 (10 juillet 1904): 228 et l'article d'Octave Maus, "Les Indépendants. Premier salon annuel," paru dans le même périodique, 24 (31 juillet 1904): 250, on trouve parmi les membres exposants (noms donnés ici avec les réserves d'usage): Eva Beauck (+), François Beauck, R. Bosiers, M^{lle} A. Migeotte, Eugène Canneel, J. Delsaux, René De Man, M. Denonne, Gustave et Léon De Smet, Hubert Glansdorff, William Jelley, Marcel Jefferys, Fernand Lantoine, Eugène Mahaux, O. Petyt, Maurice Pirenne, Maurice Sys, Henri Willem; E. Marneffe, Thérèse van Hall et L.A. Roessingh.
44. E. Claus à G. Morren, s.l., s.d. [juillet-août 1904] AACB Inv. 48097.
45. J. Montigny à G. Morren, Deurle, 5 septembre 1904, AACB Inv. 48222.
46. A.J. Heymans à G. Morren, Wechelderzande, 5 septembre 1904, AACB Inv. 48116.
47. G. Lemmen à G. Morren, s.l., 5 septembre 1904, AACB Inv. 48192.
48. E. Verstraeten à G. Morren, 14 septembre 1904, AACB Inv. 48132.
49. A. De Weert à G. Morren, Afsnee, 5 septembre 1904, AACB Inv. 48136.
50. J. Ensor à G. Morren, Ostende, 8 septembre 1904, AACB Inv. 48187; A. Hazledine à G. Morren, Bruges, 5 septembre 1904, AACB Inv. 48146.
51. R. De Saegher à G. Morren, Gand [6] septembre 1904, AACB Inv. 48155.
52. G. Buysse à G. Morren, Wondelgem, 26 septembre 1904, AACB Inv. 48162.
53. E. Claus à G. Morren, s.l., s.d., [juillet-août 1904] AACB Inv., 48097. Heymans fut certainement du même avis. D'une loyauté amicale inébranlable ainsi que l'attestent plusieurs lettres adressées à Morren ou Camille Gaspar, Lemmen parviendra cependant à faire inviter son

- ami Finch—lequel, s'il s'est intéressé à la céramique dès 1890 et vit à Helsinki depuis 1897, n'en demeure pas moins un peintre néo-impressionniste estimé—aux expositions de *Vie et Lumière* présentées au Musée Moderne en 1907 (*Libre Esthétique*) et 1908. (Voir D. Derrey-Cappon et A. Lindström, *A. W. Finch*, cat. exp. Helsinki, Ateneum—Bruxelles, MRBAB, 1991-1992 ainsi que R. Cardon, *Georges Lemmen*, Anvers, 1990). Quant à Willy Schlobach, il y participera notamment en 1910 et 1913.
54. O. Maus à G. Morren, St-Jean-de-Luz, 15 octobre 1904, AACB Inv. 48202 et 17 novembre 1904 AACB Inv. 48200.
55. E. Claus à G. Morren s.l., 14 octobre 1904, AACB Inv. 48102.
56. W. van den Bruel à G. Morren, St-Josse-ten-Noode, 10 novembre 1904, AACB Inv. 48179.
57. On trouve dans la correspondance de George Morren trois lettres de cet artiste d'origine anglaise dans lesquelles les malentendus semblent se succéder à ses dépens: Bruges, s.d. [novembre 1904] AACB Inv. 48181; Bruges, 22 novembre 1904, AACB Inv. 48180; Bruges [1er] décembre 1904, AACB Inv. 48181. Robinson exposera cependant à *La Libre Esthétique* de 1905—où son envoi ne sera guère apprécié par Claus qui n'y trouve ni vie ni lumière—comme il l'avait fait en 1902 et le fera en 1908, à la seule invitation d'Octave Maus.
58. G. Lemmen à G. Morren, s.l., [Bruxelles], 1er décembre 1904, AACB Inv. 48193; J. Ensor à G. Morren, Ostende, 4 décembre 1904, AACB Inv. 48188.
59. Morren fait certainement allusion au texte paru dans la rubrique *Studio Talk*, (*The Studio* 33 [15 novembre 1904]: 180) qui, en quelques lignes, fait porter le chapeau de la controverse "nationaliste"—exposée dans le n° 138, (septembre 1904), de cette même revue, 358-359—aux artistes fondateurs du nouveau groupe *Les Peintres indépendants*, à savoir MM. Heymans, Claus, Morren, Ensor, Buysse, Lemmen et Melle Boch . . .
60. G. Morren à O. Maus, s.l. [Anvers?], 10 décembre 1904, AACB Inv. 30713.
61. G. Morren aux membres de *Vie et Lumière*, Anvers, 10 décembre 1904, AACB Inv. 48201.
62. Les dates de parution citées dans la première lettre ainsi que celles des réponses de Buysse et Lemmen (11 décembre) à la seconde ne permettent guère de doute, en effet.
63. G. Lemmen à G. Morren, s.l., 11 décembre 1904, AACB Inv. 48194—G. Buysse à G. Morren, Wondelgem, 11 décembre 1904, AACB Inv. 48163—A.J. Heymans à G. Morren, s.d., AACB Inv. 48114.

64. Documents non datés, signés conjointement par George Morren et Octave Maus, s.l., [c. 10-15 décembre 1904], AACB Inv. 48215 et 48216.
65. G. Morren à O. Maus, s.l., 15 décembre 1904, AACB Inv. 15667.
66. O. Maus à G. Morren, s.l., 16 décembre 1904, AACB Inv. 48203 et [Octave Maus], "Le Salon de la Libre Esthétique 1905," *L'Art Moderne* 24 (18 décembre 1904): 409.
67. G. Morren à O. Maus, s.l., 17 décembre 1904, AACB Inv. 15668.
68. G. Lemmen à G. Morren, s.l., 1er décembre 1904, AACB Inv. 48193.
69. O. Maus à G. Morren, Bruxelles, 17 décembre 1904, AACB Inv. 48204.
70. O. Maus à G. Morren, Bruxelles, 24 décembre 1904, AACB Inv. 48205. Et sans doute cette décision—qui répond aux vœux d'Octave Maus—est-elle sage car il y a fort à parier que Théo Van Rysselberghe aurait été accusé de manger à tous les râteliers sous la haute protection de son ami Maus . . . contrairement à ce qu'en pense Morren.
71. Salle Forst, 69 place de Meir, Voir R., "La vie artistique à Anvers," *L'Art Moderne* 25 (12 février 1905): 53; et document *Vie et Lumière* établi par G. Morren, AACB Inv. 15664.
72. Heymans, Morren, Claus, Ensor, Degouve de Nuncques, Aloïs De Laet ne participeront pas à l'exposition qui aura lieu du 8 au 28 février 1906, salle Boute à Bruxelles, mais réapparaîtront par la suite. Les trois premiers, très sollicités, seront de l'exposition *Vie et Lumière* à *La Libre Esthétique* de 1907 et Degouve aura un ultime sursaut lors du salon de Spa; quant à De Laet et Ensor, ils attendront 1908.
73. Petite chronique de *L'Art Moderne* 25 (17 décembre 1905): 412; circulaires signées l'une par Rodolphe De Saegher (AACB Inv. 32950), l'autre par Maurice Des Ombiaux (AACB Inv. 32951).
74. Cette étude des événements qui ont présidé à la fondation de *Vie et Lumière* sera reprise dans le travail d'ensemble que nous consacrons à ce groupement et qui sera publié ultérieurement—ceci avec l'accord des présents éditeurs que nous remercions. Nous tenons à exprimer notre gratitude à Madame Eliane De Wilde, Conservateur en Chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique dont la confiance nous permet d'exploiter en priorité et intégralement ce fonds inédit appartenant aux Archives de l'Art contemporain en Belgique. Merci également à Madame Micheline Colin, en charge de ces Archives, et à Monsieur André Godart de nous en faciliter l'accès, ainsi qu'à Jane Block, laquelle, selon son habitude et en toute amitié, nous a spontanément transmis copie de plusieurs documents intéressant notre sujet.
- Pour l'instant, nous avons recensé quatorze expositions de *Vie et Lumière*, dont certaines sont des participations à de plus vastes salons:

Bruxelles, Musée Moderne 1905 et 1907 (*Libre Esthétique*), 1908, 1909, 1910, 1911; Rotterdam, Kunstkring mai 1905;* Bruxelles, salle Boute 1906; Spa 1907 (*Salon des Beaux-Arts*); Anvers salle Forst 1904-1905,* 1908; Berlin Galerie Schulte juin 1908;* Gand 1909; Liège 1913. *Trois (éventuels) catalogues n'ont pas été retrouvés à ce jour.

L'état actuel de nos connaissances nous permet de citer les artistes suivants comme supposés membres du cercle, ceci bien entendu en dehors du groupe initial largement évoqué dans le texte et des invités étrangers. Ajoutons qu'à l'instar des fondateurs, ils participèrent aux expositions de façon très variable à savoir momentanément, épisodiquement ou avec constance: Paule Deman-Louveigné; Robert H. Monks; Guillaume Montobio; Alfred William Finch, Gustave De Smet; Modeste Huys; William Paerels; Henri Roidot; Fritz van den Berghe; Jean van den Eeckhoudt; A. Wallaert; Marcel Jefferys; Auguste Oleffe; Oscar Coddron; Léon De Smet; José De Ven; Raymond de la Haye; Albert Lefebvre; Léon Detroy; Constant Permeke; Willy Schlobach; Gaston de Beer; Pierre Paulus; Louis Thévenet; F. Verhaegen; Victor Verhougstraete. Auguste Donnay et Dario de Regoyos ont également été approchés mais nous n'avons pas retrouvé leur trace dans les catalogues dépouillés à ce jour.

Et si parmi les membres du groupe initial, la palme de la constance revient à Georges Buysse, Rodolphe De Saegher, Anna De Weert, Alfred Hazledine, Jenny Montigny et Edmond Verstraeten qui ne présentèrent aucune défection de 1905 à 1913, Aloïs de Laet et William Degouve de Nuncques en furent les étoiles filantes.

75. *Vie et Lumière. IV^e exposition*, Bruxelles, Musée Moderne, 12 avril-4 mai 1908.
76. Les exposants belges non cités sont: Aloïs de Laet, Paule Deman-Louveigné, Robert H. Monks, Alfred William Finch, Oscar Coddron, Gustave De Smet, Modeste Huys, Willem Paerels, Henri Roidot, Fritz van den Berghe. En plus des exposants français repris dans le texte, on note la présence d'oeuvres de John Lewis Brown, Victor Huguet et J-B. Jongkind.

Rappelons que quatre ans plus tôt, le 12 mars 1904, le même Dumont-Wilden appréciait l'originalité et l'intérêt du projet Maus en ces termes: "*La Libre Esthétique* a eu, cette année, l'excellente idée d'offrir au public bruxellois une exposition historique, rétrospective et complète de l'impressionisme français [...] On avait vu aux XX et à des précédents Salons de la *Libre Esthétique* quelques toiles de Degas, de Monet, de Pissarro, de Sisley; mais ces toiles isolées ne pouvaient donner une impression d'ensemble sur un mouvement d'art, d'ailleurs plein de contradictions et difficilement définissable. L'exposition de cette année en fait l'histoire, en formule l'esthétique, et cela plus nettement encore peut-être que ne l'a fait la Centennale de l'Exposition de 1900. Aussi bien M. Maus, président de la *Libre Esthétique*, a-t-il pris soin de limiter son exposition à ceux qui firent partie du groupe initial et à ceux qui s'y rattachent directement." "Correspondance de Bruxelles. Le Salon de la 'Libre Esthétique,'" *Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne*: 85-86.

III

ARTISTS AND THEIR MILIEU

Chapter 5

Odilon Redon et ses amis belges

Adrienne et Luc Fontainas

Selon Joris-Karl Huysmans, Jules Destrée (fig. 5-1) fut “le Jean-Baptiste, le Précurseur de Redon (1840-1916) pour la Belgique.”¹ Avocat bruxellois, Jules Destrée (1863-1936), sera élu député socialiste en 1894, et nommé ministre des Arts et des Sciences en 1919. Membre ardent de *La Jeune-Belgique* lorsqu’elle débute, il trouve dans *L’Art Moderne* une tribune en accord avec son engagement artistique et politique. Il y traite de politique et d’art. Orateur régulier de la Section d’Art de la Maison du Peuple, il joue un rôle de premier plan dans la vie politique, littéraire et artistique en Belgique.

Fasciné par les dessins et les lithographies de Redon, qu’il avait pu voir chez Joris-Karl Huysmans en mai 1885,² il y voit un domaine secret réservé à une petite élite d’esthètes, mais son idéal social le porte en même temps à se soucier de leur divulgation. Dès 1891, il prévoit qu’un jour “le gros public et les enseignants officiels, les musées et les bibliothèques, fléchis par le succès d’Argent, se décideront à accepter Redon comme ils ont bien dû accepter Goya.”³

Destrée publie donc en 1891 le premier catalogue consacré à *L’Oeuvre lithographique de Odilon Redon*. L’éditeur de cet ouvrage est Edmond Deman, qui rejoindra dans leur admiration pour le peintre, Picard, Destrée et Verhaeren, qui sont avec Octave Maus les premiers défenseurs de Redon en Belgique. Redon comptera parmi eux de véritables amis. Il invite les Deman à Samoïs dès le 6 mai 1888: “vous trouverez une hospitalité *très simple*, mais pleine de cordialité.”⁴ Il demandera à Edmond Picard d’être le parrain de son second fils, né le 30



Fig. 5-1 Jonathan. Jules Destrée. Gravure d'après une photographie. *Caprice Revue*, n° 30, 23 juin 1888. Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er (Photo: N. Hellyn)

avril 1889. Picard sera à Samoï le 4 août pour le baptême du petit Ari, dont Geneviève Mallarmé sera la marraine. Mallarmé avait plaisamment recommandé à Redon de "ne pas faire trop peur"⁵ à sa femme enceinte en lui montrant ses dessins qui souvent, quoi qu'il s'en défendît, représentaient des monstres.

Odilon Redon avait longtemps recherché un moyen qui—"pour mieux me transmettre moi-même" dira-t-il—lui permit de "multiplier ces dessins, les répandre." Il s'était initié à l'eau-forte dès les années 1860, sous la direction de Rodolphe Bresdin (1822-1885). Mais c'est Fantin-Latour, rencontré en 1877, qui initia Redon à la lithographie. Redon avait à cette époque près de deux cents dessins dans ses portefeuilles. Après quelques planches séparées, réalisées en 1878, Redon utilisa, dès son premier album *Dans le Rêve*, la lithographie "de jet," sans calque ni report, qui lui offrait la sensation d'un art aussi proche que possible du dessin. "L'album parut par souscription en 1879, et les intéressés étaient des musiciens, naturellement, des littérateurs, quelques amis surpris et confiants."⁶

Dans le courant de février 1882, ses lithographies et ses fusains, exposés dans la salle des dépêches du journal *Le Gaulois* à Paris, attirèrent l'attention de Joris-Karl Huysmans et d'Emile Hennequin⁷ qui écrivit : "Il doit être considéré comme le chef et le représentant de cette classe d'esprits qui recherche ardemment en art, non des certitudes scientifiques, mais des beautés inconnues, l'étrangeté, la création, le rêve des moyens d'expression neufs, précieux, saisissants."⁸

Redon rejoignait là les préoccupations des écrivains. Joris-Karl Huysmans déclare que "Les maîtres de cet artiste sont Baudelaire et Edgar Poë dont il semble avoir médité l'aphorisme 'Toute certitude est dans les rêves.'⁹ L'artiste se crée un monde peuplé de créatures imaginaires. Il s'en expliquera en 1894 à Edmond Picard : "Un peu de comparaison, au Muséum, me donna l'idée de la contexture relative de tous les êtres. La pensée d'en créer à ma fantaisie me vint bientôt. Il ne s'agissait plus que d'atrophier, de réduire ou de développer des parts de l'être, à ma guise. Je ne voudrais pas prononcer le mot "monstres," mais ceux de fantaisie humaine sur le clavier de l'ostéologie, avec un sens quasi chrétien pour assise [. . .] J'ai toujours éprouvé la nécessité de copier la nature en des objets menus, particuliers, fortuits ou accidentels. C'est seulement après un effort de volonté pour représenter minutieusement un brin d'herbe, une pierre, une branche, le pan d'un vieux mur, que je suis pris comme d'un tourment de créer de l'imaginaire."¹⁰

Cette démarche peut expliquer l'attrait qu'avait ressenti Joris-Karl Huysmans pour Redon, dès 1882. Séduit par l'album *Hommage à Goya* (1885), il en tenta une "transposition littéraire" dans *La Revue Indépendante*.¹¹ Dans *A Rebours*¹² Jean Floressas

des Esseintes, son héros, accroche à son mur quelques-unes des "apparitions inconcevables" et des "dessins hors de tout" de Redon.¹³ Le rôle de l'écrivain est capital dans la renommée croissante de Redon.

Mallarmé qui a reçu du peintre, en 1885, *Hommage à Goya*, contribue aussi à la diffusion de ses dessins. René Ghil racontera plus tard comment : "L'une après l'autre, après de longs temps de silence, comme un peu suffocant, résumés de quelques mots du Maître précisant d'un Verbe absolu toute la suggestion émanée—Stéphane Mallarmé tournait les pages d'Odilon Redon: comme s'il eût avec crainte soulevé des plis de plus en plus sacrés, au travers desquels transparaissaient des formes du Mystère."¹⁴

Malgré ces éminents patronages, Redon est encore mal compris en France, et c'est en Belgique qu'il trouve, à partir de 1885, un milieu attentif à ses créations, notamment chez quelques écrivains. A Bruxelles, il va pouvoir exposer ses dessins en 1886, 1887 et 1890, au Cercle des XX qui s'ouvre largement aux artistes étrangers, puis à La Libre Esthétique en 1894, 1895 et 1909. Il va publier, probablement pour la première fois sans que cela soit à compte d'auteur,¹⁵ des albums de planches chez l'éditeur Edmond Deman. Il va trouver des auteurs qui l'admirent et vont lui demander des frontispices pour "interpréter" leurs oeuvres : Destrée, Picard, Verhaeren, Gilkin.

Jules Destrée prend le relais de Huysmans en Belgique.¹⁶ Après avoir célébré *A rebours* dans le *Journal de Charleroi*, il demande à l'écrivain français, qu'il a rencontré pour la première fois en mai 1885,¹⁷ des précisions sur Odilon Redon auquel il souhaite consacrer un article. Huysmans lui répond le 17 octobre 1885 : "Aidez-y, mon cher Destrée, en faisant des articles sur lui, quand vous le pourrez."¹⁸ Comme Destrée craint de se heurter aux "dispositions anti-artistes des Bruxellois au sujet de Redon," Huysmans le rassure: elles sont les mêmes à Paris. Et il lui fait, dans une lettre, le portrait du peintre: "un grand garçon, très-doux, très timide, très bien élevé—pas peintre pour un sou, partant—[...] une figure de moine, avec des yeux pénétrants et noirs."¹⁹—portrait que Destrée s'empressera d'oublier, d'où sa surprise lorsqu'il rencontrera l'écrivain: "Conjecturant l'homme d'après sa production, par d'irrémédiables et superficielles analogies dont je perçus plus tard la fausseté, je m'étais figuré un artiste jeune, hirsute,

bavard, une espèce de rapin de génie, exubérant, parti en guerre contre les bourgeois et chevauchant effrontément les paradoxes les plus fous. C'était oublier l'affliction intime, irrémédiable, essentielle de l'oeuvre. Or, je me trouvai en présence d'un homme d'un âge notable déjà, et qui n'avait rien d'outrancier dans le geste ni dans l'allure. [...] Sa barbe et sa chevelure étaient mêlés de poils blanchis, des rides couraient autour de ses yeux et son regard était las et découragé. Il parlait doucement et bas, d'une voix éteinte, comme si *réellement* il eût été entouré de fantômes."²⁰

Destrée dédie à Huysmans son article sur Redon dans *La Jeune Belgique* du 1er février 1886, le premier à être consacré en Belgique à l'artiste. Odilon Redon le remercie de "ces pages si élogieuses" et lui offre son album *La Nuit*. Destrée à son tour célébrera cet album par un poème en prose dédié à Redon²¹ et reconnaîtra plus tard, dans une lettre à Verhaeren, que Redon a été l'un de ses maîtres littéraires.²² Il possède déjà les albums *A Edgar Poë* et *Les Origines*. Mais il n'est pas seul à Bruxelles à admirer le peintre. Verhaeren possède des planches de *l'Hommage à Goya*,²³ Edmond Picard des dessins, et des lithographies de la série *A Edgar Poë*.²⁴ Ils les prêteront à l'exposition des XX en 1886.

Edmond Picard (1836-1924) (fig. 5-2), est un homme à la multiple et puissante personnalité, à la nature chaleureuse et combative. Fils d'un professeur de droit de l'Université de Bruxelles, après avoir été marin,²⁵ il devient un juriste de premier plan. Verhaeren, Rodenbach, Gilkin, seront ses stagiaires. Il s'illustre comme avocat dans des causes littéraires fameuses, comme celle de Lemonnier accusé en 1888 de pornographie par le Tribunal de la Seine. Il fonde en 1864 le journal *La Liberté*, en 1878 les *Pandectes belges*, en 1881, avec son ami Octave Maus, *Le Journal des Tribunaux*. Grand animateur de la vie culturelle bruxelloise, c'est encore avec Maus qu'il va fonder le célèbre hebdomadaire *L'Art Moderne* qui, de 1881 à la première guerre mondiale, va refléter toute la dynamique du mouvement artistique en Belgique et défendre "l'art social" et "l'art moderne," en réaction contre les *Jeune Belgique* et leur théorie de "l'art pour l'art."

Sénateur socialiste du Hainaut et polémiste fulgurant, il adopte la devise "Je Gêne" accompagnée d'un hérisson.²⁶ Il ne se contente pas de défendre son idéal d'"art social": il le met



Fig. 5-2 D'Amire (?) Edmond Picard. Gravure. *Caprice Revue*, n° 48, 27 octobre 1888. Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er (Photo: N. Hellyn)

en pratique. C'est ainsi qu'en 1894, ce mécène transformera sa belle maison du 56 avenue de la Toison d'or—Mallarmé la comparait à la demeure des Médicis—en *Maison d'Art* ouverte

au public.²⁷ Des concerts se donnent dans le grand hall, les appartements voient se dérouler expositions, concerts, conférences, représentations théâtrales et même démonstrations d'escrime. Avec son fils William, Edmond Picard organisera tout un éventail de manifestations culturelles, accordant une grande importance aux arts décoratifs. Il écrit à Mallarmé : "Nous allons avoir une maison d'Art digne de vous, grande, belle, italienne, cette Toison d'Or qui vous hébergea jadis, que j'ai quittée pour la livrer tout entière, en don, aux oeuvres et au culte esthétiques." Il demande à Mallarmé d'amener sa fille Geneviève, afin "que nous refassions ensemble quelques pas la main dans la main comme au Baptême."²⁸

Georg Brandes décrit ainsi la Maison d'Art : "la maison de Picard, située avenue de la Toison d'Or, renferme sans aucun doute la collection d'art la plus moderne de Belgique, pleine de tableaux et de statuettes de la plus jeune école française. On y trouve également quelques Goya, un Gervex, des oeuvres de tous les impressionnistes et toute une série de lithographies et de dessins complètement fous mais infiniment intéressants d'Odilon Redon, un ami de la maison."²⁹

Quand Octave Maus invite Redon à exposer au cercle des XX en 1886, le peintre accepte l'invitation le 12 janvier 1886 "avec un vif sentiment de joie et comme une bien douce récompense." Il propose cinq ou six dessins³⁰ ou pastels et des lithographies³¹. Il exposera huit dessins, et des épreuves de trois planches de la série *Hommage à Goya*, "appartenant à M. Emile Verhaeren": "Le visage de mystère," "La fleur de marécage" et "L'Étrange jongleur."³² Octave Maus complétera ce choix par des lithographies provenant des albums *A Edgar Poë* appartenant à Jules Destrée, et *Dans le Rêve* appartenant à Isaac Israëls. Après l'exposition des XX, Redon vendra le dessin *Le Masque de la Mort Rouge*³³ à Edmond Picard, pour cent cinquante francs au lieu de deux cents. Picard dote son acquisition d'un somptueux cadre sombre, orné de motifs évocateurs et d'un cartouche portant entre deux paires d'ossements croisés l'inscription incisée et colorée de rouge : "Odilon Redon. Le Masque de la Mort Rouge. Il y avait des figures étrangement équipées, des fantaisies monstrueuses comme la folie. Edgard [sic] Poe."³⁴

Le succès de Redon est mitigé, alors que Monet et Renoir, également invités, sont appréciés. Il ne sera pas réinvité avant

1890.³⁵ Les dessins de Redon provoquent railleries et pastiches.³⁶ Destrée raconte que: "Son envoi, très remarqué, souleva d'interminables et passionnées discussions. Il y eut des enthousiasmes juvéniles qui flambèrent comme des feux de joie, des grognements de réprobation chez les bourgeois, des pastiches et des charges dans les ateliers. En quelques semaines, une confuse notoriété était conquise."³⁷

Redon suscite en fait moins d'intérêt chez les peintres que chez les écrivains. Gamboni a montré comment l'oeuvre de Redon se constitue au cours des années 1880 en fonction des réactions qu'elle suscite chez les écrivains, qui aident l'artiste à construire sa carrière. Tout un jeu d'interactions, d'interprétations mutuelles et de "transpositions" s'établit alors entre leurs créations, avant que Redon ne s'éloigne, dans les années 1890, de ses trop encombrants alliés: il insistera dès lors toujours plus sur le caractère absolu de l'art et son autonomie par rapport à toute littérature.³⁸

Les écrivains témoignent de leur admiration par la commande d'"illustrations," au statut bien particulier, et de plusieurs frontispices. En octobre 1886, Edmond Picard n'est pas encore entré dans l'intimité de Redon et c'est Octave Maus qui demande au peintre de réaliser pour *Le Juré* d'Edmond Picard, monodrame inspiré de l'affaire Pelzer, une série de six dessins et de six lithographies les reproduisant. Redon refuse d'effectuer lui-même des copies de ses dessins et propose de livrer soit uniquement les dessins, à faire reproduire par une autre main, soit uniquement les lithographies, soit les dessins et des lithographies qui en seraient des "variantes"—solution finalement adoptée.³⁹ Picard donne aux XX une lecture du *Juré*, le 19 février 1887,⁴⁰ en présence de l'artiste, dont les dessins ont été placés pour l'occasion sur des chevalets, afin de souligner la volonté de création totale, de mise en correspondance des arts et des lettres qui préside à l'entreprise. Le drame est publié la même année chez la Veuve Monnom, éditeur bruxellois, et tiré à 100 exemplaires, tous sur papier de Hollande Van Gelder.⁴¹ Le nom de l'écrivain et celui du lithographe apparaissent comme ceux des deux auteurs de l'ouvrage, égaux en importance, dans la liste de leurs oeuvres imprimée à la fin de l'ouvrage. Les dessins, qui reflètent autant le monde personnel de Redon que celui de Picard, entrent dans

la collection de l'avocat,⁴² qui demandera encore un frontispice à Redon en 1889 pour son livre *El Moghreb al Aksa*.⁴³ Lorsque *Le Juré* sera réédité en 1904,⁴⁴ Redon écrira à Picard: "Paris [...] ne saura jamais faire autant, et si bravement, que ce qui vient d'être fait à Bruxelles."⁴⁵

Dario Gamboni souligne que Redon choisit dans le texte du *Juré* des passages ou des membres de phrases qui lui permettent de recourir à des motifs préexistants dans son oeuvre. Fred Leeman remarque que deux seulement des dessins ne se réfèrent à aucune des oeuvres antérieures de l'artiste.⁴⁶ Destrée retrouve dans ces "interprétations," qui n'entretiennent avec le texte "qu'un rapport très éloigné et artificiel," l'ambiguïté qui fait le plus souvent le prix de l'écriture (symboliste), et sa supériorité sur le dessin, contraint d'apporter des précisions dont l'écrit peut se passer. Les dessins de Redon, pour lui, "valent surtout par l'ampleur et la variété du rêve qu'ils suscitent" et il met en garde contre les "commentaires précis qui, déterminant d'une façon positive leur signification, arrêtent l'essor vagabond de l'esprit." Aussi convient-il, si l'on ne veut pas en donner une interprétation réductrice, "d'oublier ce qu'ils ont la velléité de représenter."⁴⁷ Redon lui-même estime que son oeuvre en général "porte sa signification en soi-même."⁴⁸

Cette démarche plaît aux écrivains qui s'adressent à lui, qui ne sont pas à la recherche d'"illustrations" trop précises pour leurs oeuvres. Les frontispices offrent aussi à l'artiste une grande liberté vis-à-vis des textes, qui lui servent parfois plutôt de *prétextes* pour mettre en image ses propres fantasmes. Ceux-ci à leur tour inspirent les écrivains. Gamboni signale cette influence littéraire de Redon sur de jeunes auteurs, comblés par ses "interprétations" et par les affinités qui les relient à l'artiste.⁴⁹ Valère Gille écrira par exemple un sonnet d'après *Profil de lumière*.⁵⁰ Redon qui est un grand lecteur, écrit lui-même de nombreuses légendes pour ses lithographies. Mallarmé s'exclamera en remerciant Redon de l'envoi de son album *Songes* (1891): "Vous agitez dans nos silences le plumage du Rêve et de la Nuit. [...] et, vous le savez, Redon, je jalouse vos légendes."⁵¹ Le peintre, en somme, n'a pas le droit de voler le Verbe.

Pourtant, Redon est considéré par les jeunes écrivains belges, comme un "maître littéraire." En 1889, il orne *Les Chimères* de

Jules Destrée, recueil dont un poème en prose est dédié à Redon et que publie la Veuve Monnom, d'un frontispice "chimère noble et dédaigneuse qui passe dans la nuit. L'ombre qu'elle traverse, s'éclaire vers la gauche dans le lointain, d'un rayonnement sur lequel se silhouettent les pointes de son aile noire. On aperçoit sa joue, son front, son menton; dessous, sa poitrine, tout le reste se perd dans l'obscurité."⁵² Redon avait écrit à Jules Destrée: "je voudrais que ce fût bien, pour tout le bien que vous pensez de mes noirs ouvrages, et aussi par amitié."⁵³

Redon semble inciter les littérateurs à continuer son oeuvre créatrice par d'autres moyens: "J'ai fait des fictions. C'est à eux d'aller plus loin."⁵⁴ Verhaeren (fig. 5-3) est particulièrement sensible aux "noirs" de Redon et va lui demander trois frontispices pour la trilogie qu'il publiera chez Deman: *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888) et *Flambeaux noirs* (1891).⁵⁵ Mockel souligne que l'admiration de Verhaeren pour l'oeuvre de Redon "eut sur lui une action profonde. Sa vision, le choix des images, parfois même le choix des sujets ont été sans nul doute impressionnés par cet art mystérieux. Mais il ne s'agit ici que des formes évoquées par les images, non pas de leur contenu secret."⁵⁶

Verhaeren, qui a déjà consacré à Redon un article non signé, dans *L'Art Moderne* du 21 mars 1886, à la suite de son exposition aux XX, lui envoie en mars 1887 les "quatre pièces les plus descriptives" de son recueil *Les Soirs*,⁵⁷ en lui proposant d'y choisir "un motif—oh le vilain mot—un motif d'illustration." Il s'agit donc bien d'une libre évocation de son texte. Verhaeren précise même que le frontispice⁵⁸ va décider "de la dimension du volume et aussi de son ornementation,"⁵⁹ qui sera confiée à un autre grand peintre symboliste, Fernand Khnopff.⁶⁰

Le noir domine dans les poèmes de la première trilogie de Verhaeren et nombre de motifs y semblent empruntés à Redon: globes oculaires roulant hors des orbites, têtes coupées, araignées géantes, monstres grotesques. Dans *Les Soirs*, le poème "Le Rire" se veut la libre transposition de "La Fleur du Marécage une fleur humaine et triste," l'une des lithographies du cycle *Hommage à Goya*. Le titre paradoxal du poème ne contredit qu'en apparence celui de l'estampe et ne fait que souligner l'ambiguïté de la figure de Pierrot, le clown triste



Fig. 5-3 Jonathan. *Emile Verhaeren*. Gravure d'après une photographie. *Caprice Revue*, n° 16, 17 mars 1888. Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er (Photo: N. Hellyn)

que l'artiste a choisi de figurer, car il y a pour Verhaeren, dans l'oeuvre de Redon, un aspect de "raillerie" et de "désorbitage ironique" qu'il convient de ne pas oublier.⁶¹

Redon choisit dans *Les Soirs* le poème *L'Idole*:⁶² "Tandis qu'un horizon d'ébène et de soleil/Regarde encore, on voit un mont surgir, pareil/A quelque idole énorme et nocturne de pierre" et réalise un frontispice (fig. 5-4)⁶³ qu'il envoie à Deman, par colis-postal, le 28 mai 1887.⁶⁴ Dans sa lettre à Redon de juin



Fig. 5-4 Odilon Redon. Frontispice pour Emile Verhaeren, *Les Soirs*, Bruxelles: Edmond Deman, 1888. Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er (Photo: N. Hellyn)

1887, Verhaeren écrit : "Pour préciser nous mettrons en note au bas de la page qui portera la dite poésie ou à la fin du volume, que votre dessin a été fait pour elle."⁶⁵ Une note manuscrite de Redon, jointe à un exemplaire imprimé spécialement pour Deman précise : "Mon dessin a pour objet la représentation de l'invisible, avec la logique et la vérité du visible. Rien ne m'est plus fécond que l'étude du réel dans ses plus menues particularités: cette étude m'a toujours immédiatement disposé aux créations imaginaires."⁶⁶

Dans le prospectus publicitaire qu'il rédige, l'éditeur apprécie: "Le frontispice consacré aux *Soirs* par le crayon étrange et saisissant d'Odilon Redon peut, à bon droit, passer pour une des plus réussies parmi ses oeuvres."⁶⁷ Redon a également envoyé à Deman le dessin exécuté en vue du frontispice des *Soirs* (fig. 5-5), fort différent de la pierre comme il le fait remarquer dans une lettre à Verhaeren.⁶⁸ Peu après, celui-ci acquiert le dessin, pour le prêter bientôt à l'artiste, qui veut le présenter à Paris, à l'exposition des 33.⁶⁹ Ce projet, qui n'est autre que la *Tête barbue* que Destrée, dans son catalogue, dit se trouver chez Verhaeren (p.77), est à présent conservé au Musée Plantin-Moretus à Anvers.⁷⁰ Le rocher anthropomorphe du frontispice y présente des traits plus humains, et les mares où il mire sa splendeur ne sont pas aussi "lointaines" que ne le veut le poème de Verhaeren. C'est au contraire l'aspect dominateur et écrasant du masque de pierre que met en relief le frontispice définitif. Toujours est-il que Verhaeren voulut posséder l'une et l'autre interprétation de son poème.

Le 8 février 1888, Redon remercie Verhaeren de l'envoi des *Soirs*, parus au début de l'année, et le prie de transmettre à Deman tous ses compliments.⁷¹ Peu après, il annonce au poète qu'il renverra bientôt le dessin de "L'Idole," et se dit prêt à "crayonner quelque chose pour votre volume *Les Débâcles*." Mais il préférerait, "au cours d'une plus longue lecture, choisir une image pittoresque, ainsi que nous le fîmes pour *L'Idole*. Je ne puis rien faire sans une sensation reçue en face de la vie, ou de l'art, c'est tout un [. . .] Vous devriez me confier quelques pages de plus et laisser ma nature aller, docilement libre."⁷² Il semble qu'il se soit inspiré des vers suivants: "Mes doigts, touchez mon front et cherchez là/Les vers qui mangeront un jour de leur morsure."⁷³ *La Jeune Belgique* commente : "*Les Débâcles* portent en frontispice (fig. 5-6)⁷⁴ une lithographie d'Odilon Redon,



Fig. 5-5 Odilon Redon. Dessin préparatoire pour la lithographie *L'Idole*. Répertoire au Musée Plantin-Moretus sous le titre *Le poète*. Copyright Museum Plantin-Moretus, Anvers.

d'une étrangeté saisissante. Emergeant d'une bourbe ténébreuse vers les ténèbres célestes une effrayante figure, au front cassé de rides terribles et douloureusement grotesques allonge vers sa tempe endolorie une main sinistre. Rien que cela, mais, là dedans, un immense frisson de folie morbide."⁷⁵

Redon dessine aussi le frontispice de *Flambeaux noirs* (fig. 5-7): "Mon cher Verhaeren, M. Deman me prie de vous faire parvenir un dessin que je fis sur l'une de vos pièces et que j'ai eu le plaisir de vous montrer lors de votre dernier passage à Paris. Ce dessin est tout-à-fait un frontispice pour vos *Flambeaux noirs* et M. Deman a l'intention d'en demander exécution pour le troisième ouvrage de votre série."⁷⁶ Redon ne s'inspire pas d'un poème en particulier, mais bien de toute l'atmosphère du livre ou plutôt de son titre. "Quelle main, et pour quelles causes, laissa choir, ainsi renversé, ce fanal sans lueur, fumant abondamment dans le soir?" demande Destrée⁷⁷ qui, cette fois-ci, trouve décevante la lithographie de Redon: c'est qu'elle "se rapproche de près, de trop près peut-être, car sa signification en est écourtée, de la lettre de ce titre."⁷⁸ Entre les projets et la pierre, les différences sont grandes ici aussi. On connaît deux dessins préparatoires à l'encre de Chine et à l'aquarelle, conservés au Musée Plantin-Moretus;⁷⁹ ils ont abouti au grand fusain (fig. 5-8) conservé dans le Fonds Verhaeren de la Bibliothèque royale Albert Ier.⁸⁰ Si le frontispice conserve des projets le thème de l'architecture sacrée et celui du flambeau noir jeté sur le sol, les différences sont manifestes. Les dessins évoquent sans ambiguïté les figures sculptées d'un portail gothique; l'extrémité d'où s'échappe la noire fumée s'orne sur le flambeau d'un masque grotesque. Dans le frontispice, le flambeau est d'une totale noirceur et se détache plus clairement sur le fond plus lumineux d'un sol où la jointure des dalles est visible; sa fumée plus dense coupe l'image en deux. Et surtout, les statues se sont détachées de la paroi et ne s'alignent plus comme des figures de saintes ou des allégories de vertus. La figure isolée de gauche disparaît; écrasé contre le bord gauche, le groupe des trois femmes, à présent dissymétrique et grimaçant, n'a plus rien de hiératique, et l'un des personnages, à la silhouette cassée, s'est comme approprié le masque qui ornait le flambeau. On pense aux "vieilles en noir" qu'évoque tel poème des *Débâcles*:



Fig. 5-6 Odilon Redon. Frontispice pour Emile Verhaeren, *Les Débâcles*, Bruxelles: Edmond Deman, 1888. Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er (Photo: N. Hellyn)

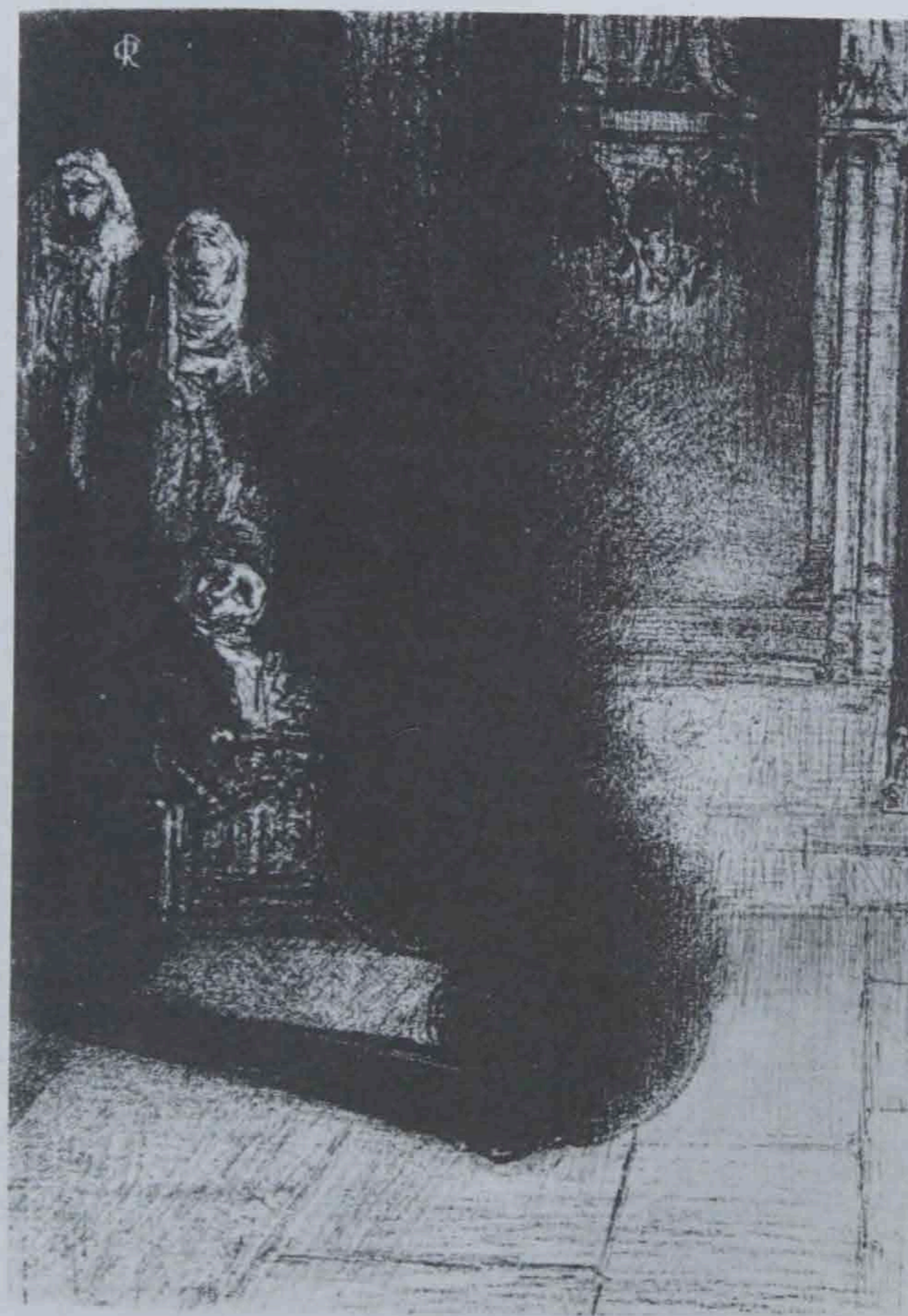


Fig. 5-7 Odilon Redon. Frontispice pour Emile Verhaeren, *Flambeaux Noirs*, Bruxelles: Edmond Deman, 1891. Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er (Photo: N. Hellyn)

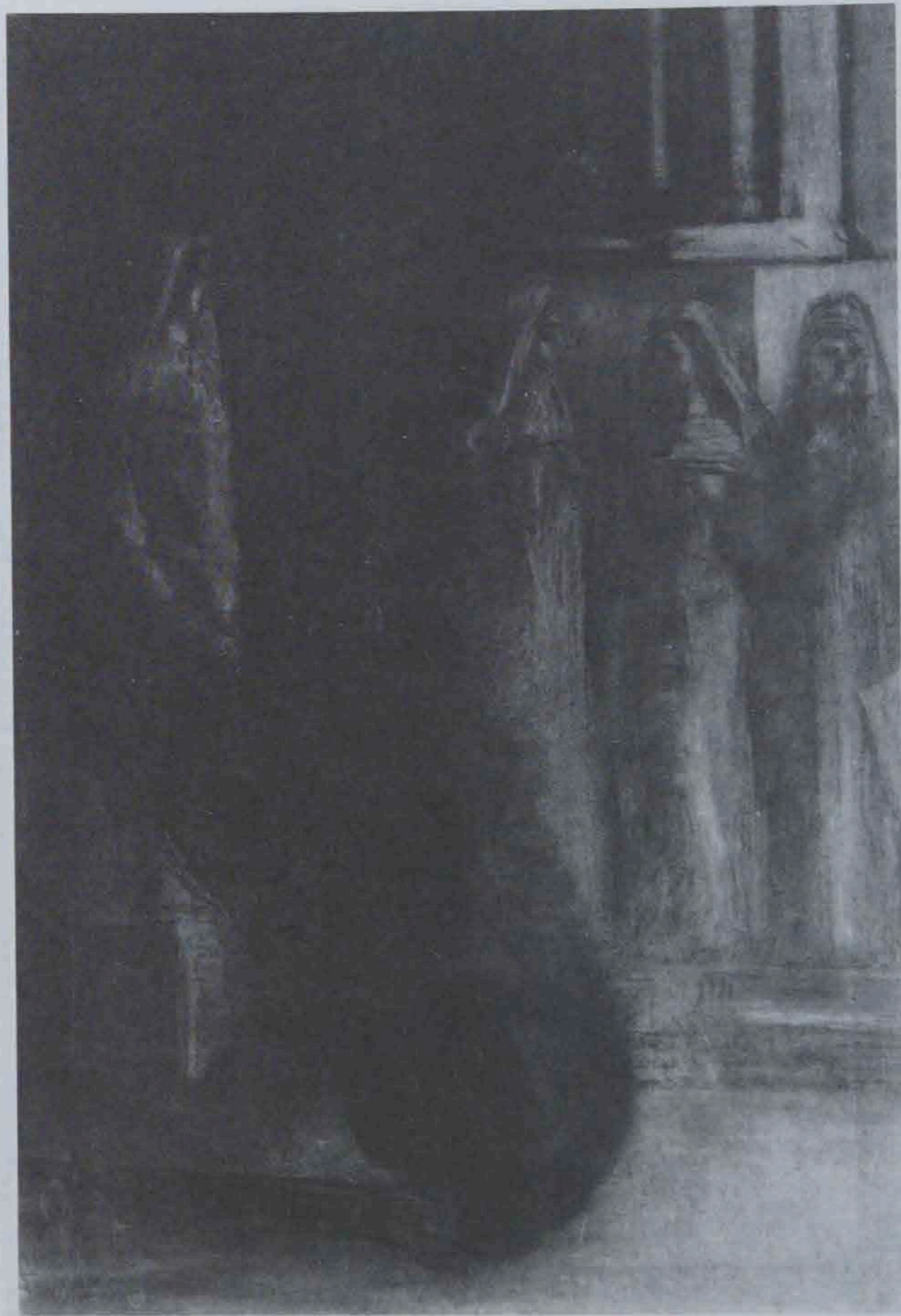


Fig. 5-8 Odilon Redon. Frontispice pour Emile Verhaeren, *Les Flambeaux Noirs*, Fusain sur papier. Fonds Verhaeren, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er (Photo: N. Hellyn)

“Là-bas cette existence en noir de grandes vieilles,
Par les enclos en noir et les porches d’église.”⁸¹

Redon a donné à la variante lithographique de son dessin un caractère effrayant et grinçant qui lui semble peut-être plus en accord avec la tonalité du recueil.

Dans la longue évocation de l’art de Redon, qu’il confie à *L’Art Moderne* pour saluer la sortie de l’album de Redon inspiré de Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine* (Deman 1888), Verhaeren semble définir la poétique qui inspire sa propre “trilogie noire”: dérèglement maîtrisé, folie expérimentale, exploitation paradoxalement logique et méthodique du “détraiement des axiomes et des règles,” et aussi cette façon d’exacerber soi-même sa douleur pour s’en éprouver au moins l’auteur et le maître. Devant les dessins de Redon, écrit Verhaeren, “le cerveau—qu’on dit fait pour contenir le vrai—est comme secoué sur ses axes et l’on a la sensation d’une lézarde en soi.”

Les masques, les paysages et les architectures que Verhaeren découvre dans les noirs et les estampes de Redon reflètent ceux de la “trilogie noire”: “lointains babyloniens et indous,” “régions de marbre et d’or mystérieux, lumineuses de nuits prodigieuses” qui font penser à “Là-bas,” dans *Les Débâcles*; “yeux de pierre” que l’on retrouvera dans le poème “Un soir” des *Flambeaux noirs*, avec les “mers mortes et plombées,” devenues des “marais de plombs.” Et lorsqu’il voit dans les planches de Redon “une éternité de silence et de fer, faite de vie cessée ne pas, mais de vie transmuée en métaux, en ombre et en pierre,” Verhaeren y projette les architectures noires et métalliques des *Débâcles*: “Je rêve une existence en un cloître de fer.”⁸²

On retrouve peut-être encore des allusions aux images de Redon dans *Les Campagnes hallucinées* (Deman 1893): “Le crapaud noir sur le sol blanc/Me fixe indubitablement/Avec des yeux plus grands que n’est grande sa tête:/Ce sont les yeux qu’on m’a volés/Quand mes regards s’en sont allés,/Un soir que je tournais la tête.”⁸³ “Sur la campagne abandonnée/Il apparaît une araignée/Colossale, tissant ses toiles/Jusqu’aux étoiles.”⁸⁴

Après Picard, Destrée et Verhaeren, Iwan Gilkin, qui a vu les frontispices des deux premiers Verhaeren, demande à son tour

un frontispice à Redon et obtient l'assentiment de l'artiste. Il lui écrit en juin 1892: "Rien ne pouvait m'être un plus précieux honneur que la collaboration que vous avez bien voulu m'accorder. Je suis, en effet, depuis plusieurs années l'un de vos plus chauds admirateurs, je possède la plupart de vos oeuvres⁸⁵ et seule la fortune peu favorable m'empêche d'enrichir autant que je le souhaiterais ma modeste collection. Vous jugez donc si je suis heureux de voir l'une de vos oeuvres associée à mes vers."⁸⁶

Pour Gilkin, Redon crée le frontispice de *La Damnation de l'artiste* (Deman 1890), avec "dans le coin de gauche, la moitié d'une lyre; au milieu, une tête coupée, très noire, comme celle d'une statue de métal, coiffée d'un casque dont les deux ailerons retombant encadrent la figure. Plus haut, descendant d'un nuage noir, une face simiesque aux yeux caves."⁸⁷ Pour le frontispice de son recueil suivant, *Ténèbres* (Deman 1892), Gilkin écrit à Redon ses remerciements en ces termes: "cette merveilleuse démonsse qui apporte avec tant de douceur et de mélancolie, au bord de la nuit, le maléfique chaudron où bouillonnent les poisons des ténèbres... je n'aurais pu imaginer plus splendide illustration des sombres rêves que je me suis efforcé de traduire dans mes vers."⁸⁸ La poésie de Verhaeren et de Gilkin se prête encore mieux que la prose de Picard ou de Destrée aux "transpositions" de Redon. Gilkin lui-même intitulera plus tard un des poèmes de *La Nuit*,⁸⁹ "Fleurs humaines," évident hommage à Redon qui l'inspire aussi dans "Le preneur de rats."⁹⁰

Parallèlement à ces frontispices, Redon cherche à publier des albums de planches. Cette fois encore, les rapports avec la littérature sont évidents puisque les albums qu'il publiera chez Deman à Bruxelles sont consacrés à Flaubert et à Baudelaire.

Hennequin avait fait lire à Redon *La Tentation de saint Antoine*, qui va susciter chez le graveur tout un monde d'images. Huysmans avait tenté en 1887-88 d'obtenir pour Redon chez l'éditeur Quantin la publication d'une *Tentation de saint Antoine*,⁹¹ mais cette démarche n'avait pas abouti. Ce thème est alors très à la mode en Belgique. On le retrouve dans les oeuvres de Félicien Rops, de Fernand Khnopff; une conférence aux XX lui est consacrée en 1885 par un certain Emile Sigogne.

Redon n'a pas encore été directement en rapport avec l'éditeur Deman (fig. 5-9) lorsqu'il écrit à Verhaeren, dès le 23

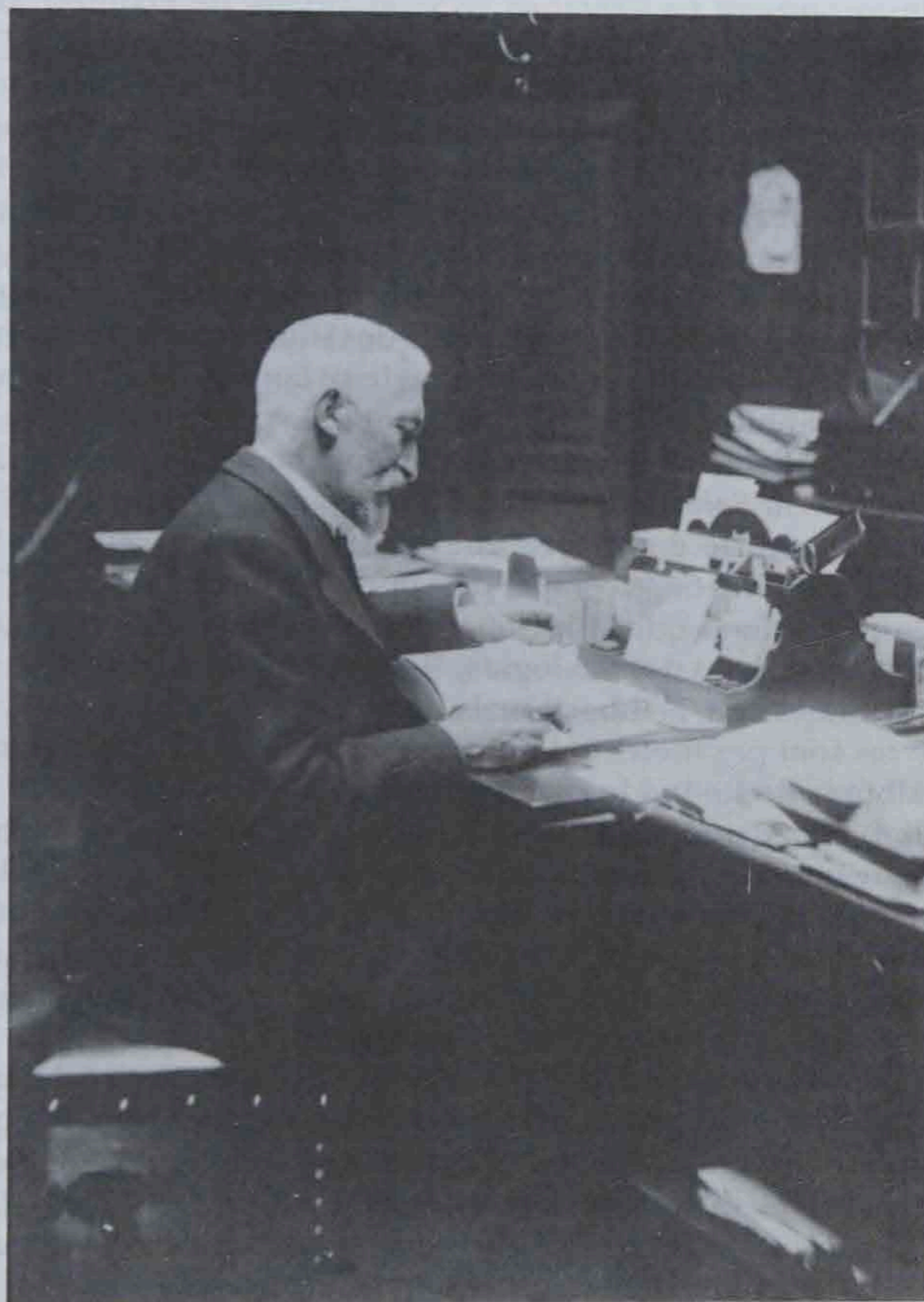


Fig. 5-9 Photographie d'Edmond Deman, vers 1900. Anvers, Archives Deman.

novembre 1887, alors que *Les Soirs* sont en préparation:⁹² "Mon cher Verhaeren, notre ami Maus me dit que vous avez bien voulu me recommander à Monsieur Deman et me donne l'espoir que votre éditeur traiterait peut-être avec moi pour des travaux. Si vous avez l'occasion de le revoir, vous m'obligeriez vraiment

en lui proposant *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, un album de huit à dix planches que je prépare en ce moment."⁹³ Deman accepte tout de suite d'assumer les frais du premier album, et Redon s'en réjouit le 2 décembre 1887: "Je suis heureux de me rencontrer avec vous dans cette idée d'une illustration des oeuvres de Flaubert."⁹⁴ Dans l'esprit de Redon, il s'agit pourtant d'un album de planches et non d'illustrations.⁹⁵ Deman fut lent à l'admettre:⁹⁶ pour le jeune éditeur, qui vient de débiter, il s'agit plutôt d'obtenir des illustrations pour une édition de l'oeuvre littéraire et non de se lancer dans l'édition de lithographies. Dès le 16 février 1888, le peintre annonce à l'éditeur: "J'ai le plaisir de vous dire que la première série de la *Tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert (Deman 1888), est votre propriété. Ce sera une satisfaction pour moi de la savoir à Bruxelles où je compte déjà quelques collectionneurs."⁹⁷

Destrée admet que si les tempéraments de Flaubert et de Redon présentent des analogies, "bien des détails, sans doute, eussent fait rugir Flaubert; mais dans leur ensemble les deux oeuvres sont parallèles et l'on retrouve assez exactement dans les albums de Redon le chaos grandiose de *La Tentation*."⁹⁸ Il estime cependant que, en l'occurrence, "la supériorité du verbe s'atteste indiscutablement! Redon, avec ses dons exceptionnels, au lieu de deux albums, en eût fait dix, en eût fait cent; il eût doublé chaque page d'un chef-d'oeuvre que le sujet magnifique resterait inépuisé, que le livre flamberait encore dans une gloire inaccessible et inexprimable en sa totalité."⁹⁹

L'Art Moderne du 8 avril 1888 annonce la parution prochaine de l'album, au prix de souscription de 40 francs et signale que "cette oeuvre continue la série des admirables albums, la plupart dès à présent introuvables *Dans le Rêve—Hommage à Goya—La Nuit*."¹⁰⁰ Le 20 mai, *L'Art Moderne* annonce que *La Tentation* paraîtra le 2 juin. Deman est éloquent: "Nous n'avons plus à faire l'éloge du saisissant crayon de M. Odilon Redon. Diverses oeuvres l'ont fait connaître et apprécier en Belgique du public restreint encore mais profondément artiste auquel s'adressent ses conceptions originales et profondes, traduites en des épreuves qui indiquent une incontestable régénération de l'art lithographique. L'interprétation du magistral livre de Flaubert convenait tout spécialement au talent particulier de l'artiste, et nous croyons qu'il n'a pas failli à sa tâche et n'est pas demeuré au dessous de l'oeuvre inspiratrice."¹⁰¹

L'accueil sera favorable, avec des réserves cependant de la part de Huysmans, peut-être déçu que son poulain n'ait pas trouvé d'éditeur à Paris¹⁰² et même de Destrée qui estime que ce support littéraire nuit plutôt à l'inspiration propre de Redon. Mais Verhaeren consacre une chronique très positive à *La Tentation* dans *L'Art Moderne* du 21 octobre 1888: "Ceux qui, voici trois ans, ont fait des gorges chaudes autour de la première exposition de M. Redon aux XX, auront peine à comprendre que, parmi nous, en dépit de nombreux articles ironiques ou ignares de notre presse, il ait pu trouver éditeur. [. . .] ici, à Bruxelles même, fréquemment, ses lithographies s'achètent. Ce qui attire vers Odilon Redon, c'est précisément ce que les augures de nos organes quotidiens—l'exquis vocable!—blâment: le mystère et l'énigme. [. . .] L'art de Redon doit une part de sa force à sa soudaineté. Il vous saisit, vous domine, entre en vous comme dans une ville conquise. Tel le comprend d'intuition, et l'aime; les autres, ceux qui veulent, l'apprendre, comme, jeunes, ils ont appris l'alphabet, feraient mieux de ne plus s'en occuper—mais de se taire."¹⁰³

Deux ans plus tard, Deman publie *Les Fleurs du mal* (1890 et 1891) dont il achète à Redon les cuivres et les dessins.¹⁰⁴ Destrée écrit dans son catalogue: "M. Edmond Deman publia, en 1888, la première *Tentation de Saint-Antoine*, la plus importante. Et comme, en bibliophile distingué qu'il est, il savait de quel culte attentif les fidèles de Baudelaire entourent *Les Fleurs du mal*, [. . .] comme il savait aussi qu'aucune traduction plastique de ce grand livre n'existe, il accepta avec empressement l'offre que lui fit Redon de la tenter."¹⁰⁵ Il s'agirait donc de nouveau d'une initiative de l'artiste, bien qu'il ait reconnu lui-même trouver moins d'inspiration chez Baudelaire que chez Flaubert.¹⁰⁶ Neuf planches sont tirées en deux formats, in-folio, et in-8°. Ce dernier format rejoint l'intention première de Deman et permet de les insérer dans une édition des *Fleurs du mal* telle que celle de l'"Edition définitive Michel Lévy."¹⁰⁷ Le second plat de la couverture du petit format indique à quelle page de cette édition se rapportent les planches.

Destrée déclare: "J'ai déjà dit combien cette interprétation du grand poète français qui a tant troublé les âmes contemporaines, me paraît insuffisante, combien je lui préfère les oeuvres dans lesquels Redon ne relève que de lui-même."¹⁰⁸ Les dessins n'ont pas été retravaillés en lithographies.¹⁰⁹ Ils

sont simplement reproduits par le moyen photomécanique de galvanisation sur cuivre appelé "procédé Evely."¹¹⁰ Mellerio précise : "sans aucune retouche des planches par Redon."¹¹¹ Une lettre de Redon à Andries Bongers, du 30 juin 1903, précise : "Ces dessins des *Fleurs du mal* étaient bons. Vous savez que les reproductions faites par Deman ne sont pas des lithographies. Ce sont des photographies sur cuivre, faites par Evely (de Bruxelles). Une sorte de fausse eau-forte."¹¹² Mellerio les met d'ailleurs en annexe de son catalogue. En 1882 déjà, Huysmans avait averti Mallarmé à propos des eaux-fortes de Redon : ". . . étant donné l'originalité de son talent, je crois personnellement qu'il ne peut le montrer que sur de grandes planches. Des réductions de Redon, par un procédé quelconque, ne donneraient, selon moi, absolument rien de bon."¹¹³

Gamboni défend la thèse que Redon a pu choisir dans ses cartons des dessins de techniques et de dates différentes en tentant de les appliquer aux poèmes.¹¹⁴ Ce type de démarche semble confirmé par une lettre de Redon à Deman, tout de suite après la mort de Villiers de l'Isle-Adam en 1889, par laquelle il lui propose de réaliser un album de planches se rapportant aux *Contes cruels*, qu'il peut exécuter assez rapidement "ayant en carton quelques esquisses faites."¹¹⁵

En 1890, Redon expose de nouveau aux XX. Il devait se rendre à Bruxelles avec Mallarmé qui allait donner en Belgique une série de conférences sur Villiers de l'Isle-Adam. Mallarmé avait même écrit à Mme Redon : "Je conduirai Redon/Jusqu'à son édredon,"¹¹⁶ mais les deux amis, hôtes de Picard, partirent à quelques jours d'intervalle. Ils se retrouvèrent à Bruxelles le 16 février. Edmond Picard prête quatre dessins à l'exposition, et Deman douze, dont certains qu'il avait acquis deux ans plus tôt: le 27 avril 1888, Redon avait accusé réception à Deman d'une somme de "700 francs pour sept dessins: *Barde*, *Christ*, *Fleur du marécage*, *Tête laurée*, *Sybille*, *Brünnhilde*, *Génie de la solitude*."¹¹⁷ Deman exposera au Salon des XX: *Barde*, *Christ*,¹¹⁸ *Brünnhilde*, ainsi que les neuf dessins qu'il a publié dans l'album *Les Fleurs du mal* la même année.

Marchand d'estampes très actif, s'il revend certaines pièces, Deman garde pour lui le *Christ* et le *Barde*,¹¹⁹ que Redon lui redemandera le 14 mars 1894 pour son exposition chez Durand-

Ruel,¹²⁰ première exposition à Paris (après celles qui avaient été organisées par des revues au début des années 1880), huit ans après sa première exposition aux XX à Bruxelles. L'éditeur lui répondra : "Vous recevrez ce que vous demandez et je vous rendrai avec plaisir ce bon office. J'ajoute que les deux pièces [. . .] n'ont jamais quitté mon home : l'une en mon cabinet de travail, l'autre dans la chambre de mes filles. Et vous voyez que nous avons pieusement conservé nos sympathies à notre artiste et ami préféré: Odilon Redon."¹²¹

S'il est collectionneur, Deman est également coéditeur ou covendeur d'estampes de Redon. Le 9 mars 1890, Madame Redon lui propose d'acquérir quinze albums *A Gustave Flaubert* que possède encore Redon.¹²² Il s'agit du deuxième album de *La Tentation*, paru l'année d'après celui de Deman. L'éditeur achètera non seulement ces quinze albums, mais aussi deux exemplaires du *Juré*, 5 exemplaires de *Christ*, 7 de *Jeune fille*, 9 de *Profil de lumière*, 99 de *Des Esseintes*, 11 de *La Nuit*, et 4 autres exemplaires du *Juré*. Redon ajoutera à cet envoi l'un des derniers albums de *l'Hommage à Goya* à titre de présent.¹²³

Selon le catalogue de Jules Destrée, toutes les "*Pièces modernes*" de 1891 ont paru simultanément chez Dumont et chez Durand-Ruel, 16 rue Laffitte à Paris, et chez Deman à Bruxelles, imprimées par Becquet à Paris, sur Chine appliqué: *Pégase captif* (M 102); *Serpent-Auréole* (M 108); *Sainte et Chardon* (M 109); *Yeux clos* (M 107), dont il a été fait deux tirages sur Chine appliqué par Becquet à Paris: le premier, portant la mention, en bas à droite: 50 exemplaires, et le second, "*Yeux clos*, 2e tirage à 50 exemplaires, réservé à Deman." Pour ceux-ci, Edmond Picard proclame dans *L'Art Moderne*: "cinquante exemplaires, pour vous, Esthètes, pour vous seuls;"¹²⁴ Redon remerciera Picard, le 10 janvier 1891, d'avoir "bienveillamment parlé" de la lithographie *Les Yeux clos* dans *L'Art Moderne*, "me donnant la surprise de tout ce que vous y avez vu, et de tout ce que j'y ai mis si inconsciemment dans cette tête d'androgynie. Vous y avez vu les traits de Madame Redon! peut-être bien."¹²⁵

Outre les gravures qu'il coédite, Deman vend d'autres estampes de Redon. Une page publicitaire d'un de ses catalogues en 1891 est entièrement consacrée à cet artiste. En novembre 1891, le peintre informe Deman que, de ses premiers albums lithographiques, *Hommage à Goya*, *A Edgar Poë*, *Les*

Origines, La Nuit, il ne lui reste que les épreuves d'essai avant la lettre, sur lesquelles il pourrait porter un titre manuscrit si l'éditeur le souhaite.¹²⁶

Odilon Redon a donc, en 1891, vendu en Belgique un grand nombre d'estampes, publié six frontispices de livres: pour Picard, *El-Moghreb-el-Aksa* (1889), pour Destrée, *Les Chimères* (1889), pour Verhaeren: *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888), *Flambeaux noirs* (1891) et pour Gilkin, *La Damnation de l'artiste* (1890).¹²⁷ Il a "interprété" un livre de Picard, *Le Juré* (1887) et réalisé deux albums de planches pour Edmond Deman, *La Tentation de Saint Antoine* (1888) et *Les Fleurs du mal* (1891). Pour Destrée, le temps est venu d'établir un bilan. Il publie en 1891 chez Deman le tout premier catalogue consacré à son oeuvre, bien avant celui de Mellerio qui paraîtra en 1913. Il décrit, "par le menu dénombrées, les quatre-vingt quatorze planches qui composent, à ce jour, l'oeuvre publiée de Redon."¹²⁸ Reproduisant l'article paru en 1886 dans *La Jeune Belgique*, l'ouverture lyrique de l'ouvrage a des accents presque religieux: c'est le ton du prosélytisme, repris à Huysmans. Pour Destrée, le nom même du peintre annonce son oeuvre: "ce nom superbe, étrange et retentissant: Odilon Redon! [...] outre son étonnante couleur, toute de noir et de blanc, en deux teintes, et son dessin bizarre et contourné, ce nom possède une physionomie générale, je ne sais quoi d'ancien, d'étrange, de pas moderne qui se retrouve encore dans les oeuvres de ce surprenant artiste, si en dehors du siècle qu'il faut remonter aux imagiers du moyen-âge pour trouver sa véritable famille artistique."¹²⁹

Destrée le compare à Piranèse, à Goya, et conclut: "Mais enfin, insiste-t-on, qu'est-ce que ces lithographies peuvent bien signifier? Je réponds nettement: Rien du tout. [...] la plupart du temps, à la différence cette fois des sculpteurs de cathédrales qui toujours s'efforçaient de mettre en oeuvre une pensée morale, les dessins de Redon n'ont pas d'autre signification et d'autre but que d'éveiller, par un accord spécial de tons et de lignes, une émotion esthétique suggestive de rêves."¹³⁰

Le catalogue de Destrée se veut "complet, précis, exact, avec toutes les remarques qui intéressent les collectionneurs." Il paraît d'abord en trois livraisons de *La Société nouvelle*, sous le titre "Notes et silhouettes. Essais de critique esthétique. Odilon Redon."¹³¹ Le livre lui-même paraît à très petit tirage: "Il n'y a

que soixante-quinze exemplaires de ce catalogue. Fidèle au dédain mérité dont nos écrivains enveloppent le public belge, Jules Destrée a tiré à petit nombre. Cela importe peu pour la diffusion des idées. Chez nous la mission de faire progresser l'art appartient à une élite de quelques douzaines d'esprits."¹³²

Destrée distingue dans l'oeuvre lithographique de Redon deux grandes périodes: jusqu'en 1886, Redon se montre lui-même écrivain en accompagnant ses lithographies de légendes. *La Nuit* termine cette première série. La deuxième série semble renoncer aux épigraphes de Redon lui-même pour se faire exclusivement la glose d'un texte. Mais Destrée conseille d'oublier le support textuel qui "arrête l'essor vagabond de l'esprit." Il rappelle enfin combien l'oeuvre dessinée de Redon est important puisqu'il comprend déjà six à sept cents numéros. Il précise que nombre de ces dessins se trouvent en Belgique, chez Verhaeren, chez Picard, et nous pouvons ajouter chez Gilkin et chez Deman.

L'Art Moderne estime que dans ce catalogue: "Rarement un grand artiste a eu la chance d'être fouillé, dans ses oeuvres, avec une plus pénétrante minutie, avec une compréhension plus haute de son génie. C'est l'étude d'un fervent, d'un pieux, qui a compris sa divinité et l'exalte avec amour [...] La sécheresse catalogale immédiatement ornée de subtils commentaires, de descriptions attachantes, de remarques ingénieuses projetant des rayons dans la philosophie de l'art, dans l'histoire de l'art, partout où vont, par des projections, la fantaisie, la science, la raison de l'écrivain, abondamment et avec une grande aisance de pensée et de plume. Nonante-trois lithographies d'Odilon Redon sont ainsi analysées sans un instant de fatigue pour le lecteur."¹³³

L'ouvrage reçoit bon accueil chez les lettrés. Maeterlinck remercie l'auteur, le 12 mai 1891: "De pareils livres sont presque périlleux pour l'artiste qui les inspire, car la glose est souvent plus éclatante, plus profonde et plus attirante que le texte. En tout cas, chez vous, elle est merveilleuse de pénétration et de précision et Redon n'aura plus à se plaindre de la destinée!"¹³⁴

Quant à Redon lui-même, il écrit à Destrée le 1er mai 1891: "J'ai reçu hier et lu votre excellent catalogue fait avec tant de conscience et une admiration affectueuse. Merci bien vraiment et aussi pour tout ce que vous dites de l'homme en ce fragment

de biographie où peu d'aventures ont place, parbleu. Tous les drames furent joués au dedans [. . .] Mais, merci bien, je suis bien content, et croyez que je sens déjà, ici sur la place, la portée de votre publication."¹³⁵

Lorsque André Mellerio publiera en 1913 un nouveau catalogue de l'oeuvre gravé de Redon, il rendra hommage à son prédécesseur: "Cet excellent ouvrage constitue la première monographie consacrée à Odilon Redon. Il est demeuré le travail le plus considérable qui ait été écrit sur l'artiste, jusqu'à la publication du présent catalogue nécessairement complété, afin de tenir compte des estampes nombreuses parues depuis 1891. [. . .] Ajoutons que la documentation, sauf de très légères inexactitudes, est aussi précise qu'abondante et généralement puisée aux renseignements directs fournis par Redon. L'auteur a écrit d'intéressantes considérations d'art, en même temps qu'il s'abandonnait parfois à de poétiques paraphrases de l'oeuvre plastique."¹³⁶

Trois ans après le catalogue Destrée, Edmond Picard est invité à donner une conférence sur Odilon Redon à l'exposition du *Kunstkring* de La Haye où figuraient douze fusains de sa collection.¹³⁷ Le 4 juin 1894, il interroge Redon sur sa vie et sur son oeuvre.¹³⁸ Redon lui répondra longuement le 15 juin. Sa lettre paraît d'abord dans le *Nieuwe Rotterdamsche Courant* du 4 juillet, puis dans *L'Art Moderne* du 25 août sous le titre "Confidences d'artiste": "Odilon Redon m'a fait un exposé qu'on va lire, noblement sincère, exemplaire, d'une simplicité grandiose, d'une naïveté de grand homme. Je le publie comme un document destiné non seulement à satisfaire une curiosité légitime, mais encore à élever l'âme de tous ceux qui sont engagés dans les difficiles devoirs de l'artiste." Les confidences de Redon retracent sa vie et sa carrière, ses aspirations et ses déceptions. Redon conclut cet exposé, dont nous avons donné plusieurs extraits, par ces mots significatifs: "On a tort de me supposer des visées. Je ne fais que de l'art." Redon sera encore invité à Bruxelles, aux expositions de La Libre Esthétique, en 1894, 1895 et 1909. "On ne peut trop insister sur le rôle que joua le milieu intellectuel et artistique belge pour la diffusion de son oeuvre. Célèbre en Belgique, Redon devait attendre jusqu'en 1894 pour avoir à Paris sa première exposition importante."¹³⁹

Les rapports de Redon avec la Belgique diminueront à partir de 1895. Son art va s'affranchir des références littéraires, sa palette va s'éclaircir. De leur côté, ses amis belges vont aussi changer d'orientation: Picard et Destrée s'engageront à fond dans la plaidoirie ou la politique, Verhaeren dans un lyrisme qui le conduira à "célébrer la réconciliation du moi et du monde,"¹⁴⁰ Deman enfin choisira Van Rysselberghe comme ornemaniste presque attiré. La période Redon est révolue. Mais nul d'entre eux n'oubliera que, de 1886 à 1895, c'est en Belgique que le grand artiste français a trouvé la terre d'accueil la plus favorable à ses créations.

Notes

Nous remercions vivement Fabrice van de Kerckhove, attaché scientifique aux Archives et Musée de la Littérature, de nous avoir fait profiter, avec affabilité et compétence, de sa connaissance du contexte littéraire où s'inscrit la réception d'Odilon Redon en Belgique, de nous avoir permis d'utiliser ses notes sur les nombreux échos que suscitent les "noirs" de Redon dans les recueils et les articles de Verhaeren, et d'avoir relu cet essai avec une vigilante attention.

1. *Lettres inédites à Jules Destrée*, introduction et notes de Gustave Vanwelkenhuyzen (Genève: Droz, 1967), 71. Voir aussi *Journal des Destrée*, mémoires de la vie littéraire (Bruxelles: Lacomblez, 1891). Olivier-Georges Destrée, le frère de Jules, auteur de *Poèmes sans rimes* (London: the author, 1894), devint moine bénédictin. Voir aussi Jules Destrée, *Journal 1882-1887* (Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, annoté par Raymond Trousson, 1995).
2. Destrée, *Lettres inédites à Jules Destrée*, 81.
3. Jules Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon* (Bruxelles: Deman, 1891), 76.
4. Lettre de Camille Redon à Constance Deman. Anvers, Archives Deman, Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature* (Paris: Editions de Minuit, 1989), 274-275.
5. Lettre du 19 décembre 1888, Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éditée par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard [I], puis par Henri Mondor et Lloyd James Austin, [II-XI] (Paris: Gallimard, 1959-1985), 3: 279. Redon avait perdu un premier enfant, Jean, le 27 novembre 1886.
6. "Confidences d'artiste. Odilon Redon. Pour mon ami Edmond Picard," *L'Art Moderne* 4 (25 août 1894): 269.
7. Rédacteur à l'agence Havas, puis au *Temps*, brillant critique, traducteur des *Contes grotesques* d'Edgar Poë, Emile Hennequin (1858-1888) était entré en 1880 à la *Revue littéraire et artistique*. Il avait consacré à Flaubert une étude dans son ouvrage *Etudes de critique scientifique . . .*, Paris 1889, qui parut posthumément. Il se noya accidentellement à Samoï en 1888 alors qu'il était en visite chez les Redon.
8. *La Revue littéraire et artistique* (4 mars 1882): 136-138.
9. J.-K. Huysmans, *L'Art moderne*, (Paris: Charpentier, 1883), 274-276.
10. "Confidences d'artiste," Ibid.
11. Février 1885, reprise en mars 1886 dans la seconde édition des *Croquis parisiens*. Jean Moréas en avait tenté une autre transposition dans *Le petit Bottin des lettres et des arts* (Paris, 1886), 114. Richard Hobbs, *Odilon Redon*, (Londres: Studio Vista, 1977), 56.
12. (Paris: Charpentier, 1884).
13. Redon remerciera Huysmans de son action en sa faveur en gravant une planche inspirée par *A rebours*, "Des Esseintes," publié par Dumont en 1888.
14. *La Vie*, collectif "Hommage à Redon" n°41 (30 novembre 1912), et n°42 (7 décembre 1912). Mallarmé ne demandera cependant pas à Redon de frontispices pour ses œuvres parues chez Deman. Il s'adressera à son cercle d'amis impressionnistes et à Rops.
15. Voir Gamboni, *La plume et le pinceau*, 56.
16. Rappelons que Huysmans avait lui aussi publié en Belgique, chez Kistemaekers, lorsqu'il n'arrivait pas à se faire éditer à Paris. Voir René Fayt, "Un éditeur des naturalistes: Henry Kistemaekers," in *Le Naturalisme et les lettres françaises de Belgique* (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1984), 217-239 et Colette Baudet, *Grandeur et misère d'un éditeur belge: Henry Kistemaekers, 1851-1934* (Bruxelles: Labor, 1986).
17. Destrée, *Lettres inédites à Jules Destrée*, 81n.
18. Ibid., 68.
19. Ibid., 64-66.
20. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 61-62.
21. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren . . . à Odilon Redon*, présentées par Arī Redon avec douze dessins et un auto-portrait inédit par Odilon Redon, textes et notes par Roseline Bacou (Paris: Librairie José Corti, 1960), 178.
22. Lettre non datée [1886] de Destrée à Verhaeren, Archives et Musée de la Littérature, Fonds Spécial Verhaeren XVI 232, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 296.
23. (Paris: Dumont, 1885).
24. (Paris: Fischbacher, 1882).

25. Il publiera en 1883, chez Larcier à Bruxelles, *L'Amiral*, dont le titre deviendra son surnom.
26. Certaines de ses prises de position, notamment son antisémitisme, paraissent aujourd'hui inadmissibles.
27. Voir Jane Block, "La Maison d'Art : Edmond Picard's Asylum of Beauty," in *Irréalisme et Art Moderne: Mélanges Phillippe Roberts-Jones* (Bruxelles: U.L.B., 1991), et "Le salon d'Edmond Picard et *L'Art Moderne*," dans Henry van de Velde, *Récit de ma vie*, texte établi et commenté par Anne Van Loo et Fabrice van de Kerckhove, (Bruxelles: Versa; Paris: Flammarion, 1992), 121-131.
28. Mallarmé, *Correspondance*, 7:305-306n.
29. Z. B. Andersen, *Il y a cent ans, la Belgique*. Essai sur *La Belgique* de Georg Brandes (Bruxelles: Editions Labor), 58-59.
30. Huit sont indiqués dans sa notice du 15 janvier 1886. Reproduction dans *Les XX & La Libre Esthétique: Cent ans après* (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993), 311.
31. Lettre du 12 janvier 1886, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, inv.4476, Gamboni, 282, et partiellement dans *Le Groupe des XX et son temps* (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), 91.
32. Les légendes originales des planches I, II et V de l'album sont: "Dans mon rêve, je vis au Ciel un visage de mystère," "La fleur du marécage une tête humaine et triste" et "Un étrange jongleur."
33. "Lettre d'Octave Maus au journal *La Meuse*," *L'Art Moderne* 6 (28 mars 1886): 103.
34. Voir reproduction dans Gamboni, *La plume et le pinceau*, fig. 22, où le tableau figure dans son cadre original. Le fusain provenant de la collection Picard est aujourd'hui conservé à New York, Museum of Modern Art, John S. Newberry Collection.
35. Il est vrai que, au cours des années suivantes, *La Grande Jatte* de Seurat, tableau exposé aux XX en 1887, polarisera l'attention sur les néo-impressionnistes. A leur suite, Gauguin sera présent en 1889, Van Gogh en 1890.
36. Voir J. Van Lennep, "Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914," *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1-4 (1970): 139. Des pastiches des dessins de Redon furent notamment dus au peintre Léon Dardenne (1865-1912).

37. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 41.
38. Sur les relations de Redon avec les écrivains dans les années 1880, voir aussi la contribution récente de Fred Leeman, "Odilon Redon : the Image and the Texte," in Douglas W. Druick e.a., *Odilon Redon: Prince of Dreams, 1840-1916* (Chicago: The Art Institute of Chicago; New York: Harry N. Abrams, 1994), 176-194, et celle d'Evanghélia Stead: "Images signées Odilon Redon pour textes belges." Colloque France-Belgique organisé par les Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles et le Musée d'Orsay de Paris les 7, 8 et 9 mai 1996 à la Bibliothèque Royale de Belgique. Les Actes seront publiés à l'occasion des expositions Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris de 1997, Paris, Galerie Nationale du Grand Palais 18 mars-14 juillet et Gand, Museum voor Schone Kunsten, 6 septembre-14 décembre.
39. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 284.
40. Lecture annoncée dans *L'Art Moderne* des 6 et 13 février 1887. Voir aussi Madeleine Octave-Maus, *Trente années de lutte pour l'art* (Bruxelles, 1926), 58.
41. (Bruxelles, Veuve Monnom 1887), avec sept interprétations originales par Odilon Redon et un portrait de Redon par lui-même et de Picard par Théo van Rysselberghe. Edouard De Winter était le chef des ateliers de la Veuve Monnom. Dans une lettre adressée aux souscripteurs de cette oeuvre, Mme Monnom écrivait: "Je crois qu'elle constitue une des plus belles productions de la typographie belge."
42. La vente de la collection Picard en 1904, salle Leroy, compte une vingtaine d'oeuvres de Redon. Albert Guislain, "Odilon Redon en Belgique," *Le Soir*, dimanche 15 et lundi 16 avril 1962. Les fusains du *Juré* furent exposés chez Giroux à Bruxelles en 1920-1921, puis mis en vente par Picard le 15 janvier 1921.
43. (Bruxelles: Larcier, 1889). Deux éditions, dont une de luxe à 205 exemplaires avec interprétations par Théo van Rysselberghe.
44. (Bruxelles: Paul Lacomblez et la Veuve Larcier).
45. Lettre du 30 mars 1904, Fondation Custodia (coll.F. Lugt) Institut Néerlandais, Paris, inv.9076. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 304. Dix ans plus tôt, dans ses "Confidences d'artiste," Redon évoquant les années difficiles qu'il avait traversées, écrivait à Picard à propos de la commande des illustrations pour *Le Juré*: "depuis votre attention, beaucoup de collectionneurs ont adouci les amertumes."
46. Fred Leeman, in Douglas W. Druick e.a., *Odilon Redon*, 187.
47. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 39-41.

48. Odilon Redon, *A soi-même. Journal (1857-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, (Paris: Librairie José Corti, 1961). Réédition 1979. Première édition (Paris: H. Floury, 1922).
49. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 182. Voir aussi Evanhélia Stead, "Images signées Odilon Redon pour textes belges."
50. Valère Gille, alors directeur de *La Jeune Belgique*, demandait à Redon par une lettre du 23 mars 1888 l'autorisation de lui dédier un sonnet, à paraître dans *La Jeune Belgique* du 1er juin 1888, inspiré par cette lithographie: "cette tête miséricordieuse aperçue comme un songe derrière un voile de lumière." La lettre et le sonnet sont reproduits dans Bacou, *Lettres . . . à Odilon Redon*, 184-185.
51. Lettre du 10 novembre 1891. *Corr.* 4: 326. Mallarmé enverra à Redon un exemplaire de sa traduction des *Poèmes d'Edgar Poe* (Bruxelles: Deman, 1888) dédicacé: "A Redon, autre songeur, ce calque de Poe, bien amicalement." Ancienne collection Arī Redon.
52. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 69.
53. Lettre de Redon à Destrée, Bibliothèque Royale, Mss II 6944/6. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 294.
54. Redon, *A soi-même*, 92.
55. Le titre est *Les flambeaux noirs* sur la couverture et le faux-titre, *flambeaux noirs* sur la page de titre.
56. Albert Mockel, *Un poète de l'Energie. Emile Verhaeren* (Paris: La Renaissance du Livre, 1917), 51.
57. "L'Idole," "Apparition," "Le Lys" et "La Plaine" Lettre citée dans le catalogue d'exposition Redon (Paris: Orangerie des Tuileries, 1956-1957), n°219.
58. (M 74). Les références à André Mellerio, *Odilon Redon* (Paris: Société pour l'étude de la gravure française, 1913), réimpression (New-York: Da Capo Press, 1968), sont indiquées par la lettre M suivie d'un numéro.
59. Bacou, *Lettres . . . à Odilon Redon*, 169.
60. Fernand Khnopff dessinera quatre motifs pour chacun des trois volumes de la trilogie de Verhaeren. Voir Luc et Adrienne Fontainas, "Biographie et bibliographie d'Edmond Deman," *Bulletin du Bibliophile* 3 (1986): 340.
61. Voir son compte rendu des *Lettres à Jeanne* de Jules Destrée, "Les Livres," *L'Art Moderne* 6 (28 novembre 1886): 379-380.

62. (Edition Deman 1888), 57-58.
63. (M 74). La Bibliothèque Royale conserve un manuscrit des *Soirs* dans lequel on relève en marge, à côté du poème *L'Idole*, 19, la mention "le frontispice a été fait pour cette pièce." Archives et Musée de la Littérature, Fonds Spécial XVI 31 ML, désormais indiqué sous la mention AML FS XVI.
64. Voir sa lettre à Verhaeren du 28 mai 1887, AML FS XVI 148/969, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 298.
65. Bacou, *Lettres . . . à Odilon Redon*, 171. Cette mention n'est pas reprise dans l'édition.
66. Musée Plantin-Moretus, MPM VV 39. Ces lignes ont peut-être frappé Verhaeren qui, à propos de Khnopff, notera bientôt: "Minutieux, volontaire, précis, aigu et quelquefois mathématiquement exact, il réalise cette presque contradiction: être très réaliste pour exprimer le très au-delà." "Les Vingtistes," *Art et critique* (12 février 1890), n° 38: 109-110.
67. Prospectus publicitaire inséré dans un volume imprimé pour Verhaeren sur Japon, AML FS XVI 113.
68. Lettre du 28 mai 1887, AML FS XVI 148/969, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 298.
69. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 299.
70. Pastel noir sur fusain, 495 x 360, signé en vert en bas à droite. Il figure au catalogue de la Donation Vandevor sous le titre de *Le Poète*: c'est celui que lui attribuait le catalogue de la vente où René Vandevor l'a acquis. Voir *Vente publique d'une collection de tableaux modernes des écoles belges et françaises provenant de feu Emile Verhaeren et autres réalisations*, le lundi 13 mars en les Galeries Breckpot, (Bruxelles: Ville de Bruxelles, 1933), n°36 et *Salon Emile Verhaeren*, VV 603/45, p. 648.
71. AML FS XVI 148/971, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 299.
72. Lettre de Redon à Verhaeren, 25 mai 1888. AML FS XVI 148/972. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 299-300.
73. (Edition Deman, 1888), 45.
74. (M 101). Mellerio date ce frontispice de 1889, mais la date de parution du livre est 1888.
75. Janvier 1889, 45-46.
76. (M 106). Lettre du 5 décembre 1890. AML FS XVI 148/973, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 300.

77. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 69.
78. Ibid., 68.
79. MPM VV 603/46-47, 130x98 et 120x 85 cm. L'un porte en haut à droite la mention: "Dessin d'Odilon Redon pour les Flambeaux Noirs:" l'autre est presque identique, avec plus de traits de plume.
80. Cab.V., n°3, 52 x 35 cm.
81. "Les Vêpres," (Bruxelles: Édition Deman 1888), 39-41.
82. "Vers le cloître," (Bruxelles: Édition Deman 1888), 35-38.
83. "Chanson de fou." Citée d'après *Les Campagnes hallucinées*, éd. Maurice Piron (Paris: Gallimard, 1982), 28.
84. "Le Péché," *Les Campagnes hallucinées*, Ibid, 50.
85. La *Vente Iwan Gilkin*, Galerie Léopold, Bruxelles, 18 mars 1933, révèle en effet qu'il possédait non seulement tous les ouvrages avec frontispices de Redon créés pour Verhaeren, Destrée et Gilkin, mais aussi un exemplaire du *Juré* de Picard, les albums *Songes*, *Hommage à Goya*, *La Nuit*, *A Gustave Flaubert*, *La Tentation de Saint Antoine*, et des épreuves de *Yeux clos*, *Triste*, *Femme rêvant*, *Druidesse*, *Jeanne d'Arc*, *Profil de lumière*, ainsi que l'étude de Mellerio.
86. Bacou, *Lettres . . . à Odilon Redon*, 183.
87. (M 104). Destrée, 67. Hobbs, *Odilon Redon*, 65, rapproche ce frontispice de deux vers du sonnet intitulé "Psychologie": "Poète, j'ai noté dans mes vers scrupuleux/Ce que mes yeux aigus ont vu dans ces ténèbres." Leeman, *Odilon Redon*, 181, relève aussi ce que le frontispice a de commun avec celui que Rops a dessiné en 1887 pour les *Poésies* de Mallarmé: lyre allégorique, espace ambigu évoquant le territoire de l'idéal.
88. (M 121). Lettre de juin 1892, Bacou, *Lettres . . . à Redon*, 183. Hobbs rapproche le frontispice de l'ange noir du poème intitulé "La Pensée" (66).
89. (Paris: Fischbacher, 1897), 238-239.
90. Hobbs, *Odilon Redon*, 65.
91. Bacou, *Lettres . . . à Odilon Redon*, 111-112.
92. L'achevé d'imprimer des *Soirs* est du 1er janvier 1888.
93. AML FS XVI 148/970, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 298-299.

94. Archives Deman, Anvers, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 271.
95. Redon consacrera à l'ouvrage de Flaubert trois albums: *La Tentation de Saint-Antoine* chez Deman en 1888, *A Gustave Flaubert* à Paris chez Becquet en 1889, et dernier chez Vollard en 1896.
96. Lettre de Verhaeren à Redon, Janvier 1888, Bacou, *Lettres . . . à Odilon Redon*, 171-172: "Deman, je crois, est d'avis de faire l'affaire, bien qu'il y mette une certaine lenteur."
97. Cette série compte un frontispice et six lithographies.
98. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 41.
99. Ibid., 46.
100. Respectivement parus en 1879, 1885 et 1886.
101. Publicité insérée dans un catalogue de vente de Deman.
102. Fred Leeman, *Odilon Redon*, 192.
103. "La Tentation de Saint Antoine' in *L'Art Moderne*, 8 (21 octobre 1888): 339-340. A cette époque, les rédacteurs ne signaient pas leurs articles. Verhaeren se trouve identifié par une lettre que lui adresse Redon le 31 janvier 1889, AML FS XVI 148/973, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 300.
104. (M 198 à 206).
105. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 56.
106. "Quelques lettres d'Odilon Redon," *La Vie* (Novembre 1916): 349. Hobbs, *Odilon Redon*, 72.
107. In-12, sans date.
108. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 57.
109. Deman le mentionne clairement dans son catalogue *Publications de la Librairie Deman* de 1905, 22: "Album de 8 planches in fol., en photogravure, avec couverture illustrée."
110. Dans "Lettres de Félicien Rops à Léon Evely présentées par Maurice Kunel, *Le Livre et l'Estampe*, n°24, quatrième numéro de 1960, 299, Léon Evely déclare à Maurice Kunel. "Photographe, un peu graveur aussi, je m'étais spécialisé dans la photo-mécanique; j'étais l'inventeur

- d'un procédé qui permettait la reproduction de toute espèce de dessin en lui conférant les caractères de l'eau-forte."
111. Mellerio, *Odilon Redon*, réimpression (New York: Da Capo Press, 1968), 127.
 112. *Lettres inédites d'Odilon Redon à André Bonger* éditées et présentées par Suzy Levy (Paris: Librairie José Corti, 1987), 97-98.
 113. Cité dans Mallarmé, *Correspondance*, 2:236.
 114. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 185.
 115. Lettre du 28 août 1889—Villiers est mort dans la nuit du 18 au 19 août—"Nous ferions un tirage à petit nombre et fort soigné." Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art Contemporain, Archives des XX, cote 38.357, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 275.
 116. Lettre du 5 février 1890. *Corr.* 4:45.
 117. Archives Deman, Anvers, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 274.
 118. Dessin vendu en 1971 aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique par les héritiers de Deman (inventaire 7951). Une gravure, tirée à 25 exemplaires sur Chine appliqué par Lemercier et Cie. à Paris, porte le même titre (M 71, 1887).
 119. Archives Deman, Anvers, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 279.
 120. Dans le catalogue de cette exposition, ces dessins figurent sous les n°45 (dessins et fusains) et n°70 (pastels) chaque fois avec la mention "Appartient à M. Ed. Deman."
 121. Copie-lettre d'une lettre de Deman à Redon, non datée, Archives Deman, Anvers, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 279-280.
 122. Camille Redon à Constance Deman, 9 mars 1890, Archives Deman, Anvers, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 276.
 123. Camille Redon à Deman, non daté [1890], Archives Deman, Anvers, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 276-277.
 124. Le tableau *Yeux clos* dont s'inspire cette estampe fut acheté par le Musée du Luxembourg en 1904.
 125. Lettre de Redon à Picard, AML ML 3199/3, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 303.
 126. Redon à Deman, 7 novembre 1891. Archives Deman, Anvers, Gamboni, *La plume et le pinceau*, 278. En novembre 1895, Deman annonce dans

le *Mercur de France* qu'il est acquéreur d'estampes de Redon. De juillet 1895 à février 1901, une annonce de la librairie, mentionnant les planches de Redon, paraît pratiquement dans chaque numéro de *L'Art Moderne*. De mai 1896 à juillet 1898, Redon est cité dans les publicités que Deman insère dans *La Plume*.

127. *Ténèbres* paraissant en 1892, son frontispice n'est pas repris dans le catalogue de Destrée.
128. Destrée, *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 75-76.
129. *Ibid.*, 12.
130. *Ibid.*, 14-15.
131. *La Société nouvelle* 72 (décembre 1890): 639-659; 73 (janvier 1891): 51-77; 74 (février 1891): 185-206.
132. *L'Art Moderne* 11 (19 juillet 1891): 229-230.
133. *Ibid.*
134. Archives et Musée de la Littérature, AcR I-157.
135. Lettre de Redon à Destrée, BR Mss II 6944. Gamboni, *La plume et le pinceau*, 294-295.
136. Mellerio, *Odilon Redon*, réimpression (New York: Da Capo Press, 1968), 150.
137. Il publiera encore en 1904 *La désespérance de Faust* avec un frontispice de Redon gravé par Louise Danse.
138. Bacou, *Lettres . . . à Odilon Redon*, 165.
139. *Ibid.*, 150.
140. Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme* (Bruxelles: Editions Labor, 1985), 200.

Chapter 6

The Art of the Law: Le Jeune Barreau, Patron of Arts and Letters

Jane Block

Indestructible et clair, perpétuel et froid,
Plus haut que tout sommet arquant sa vastitude,
Le dôme immensément lève la certitude
Sur des piliers géants et forts, comme le droit.

Emile Verhaeren

"Les Lois" from *Les Flambeaux Noirs*

In October of 1883 two seemingly disparate events occurred in Brussels that were to have a dramatic and profound impact upon the Belgian capital. Amid great pomp and circumstance, Joseph Poelaert's gigantesque Palais de Justice was consecrated as the home of the city's new law courts (fig. 6-1 center). Under construction since 1866, it stood on a commanding axis terminating the rue de la Régence. Its enormous dome, visible from all parts of the city, rose 97.5 meters (320 feet) and provided every citizen with a physical reminder of the power and dominance of Belgian law. In another part of town, at almost this precise moment, a group of dissatisfied artists was breaking with the established, academic "law" of their calling. Forming their own exhibition society, which they simply called "Les XX" ("Les Vingt"—The Twenty) after their number, they agreed to be jury-free but to be governed by a single officer—and they chose a lawyer, Octave Maus (1856-1919) (see fig. 4-1), to hold this office of Secretary. With this act, the most avant-garde art group on the Continent came into being.¹



Fig. 6-1 View of Rue de la Régence with Joseph Poelaert's Palais de Justice, Brussels. (Photo: Courtesy of André Bollen)

Les XX's first exhibitions were held in Brussels' other monumental public building of the 1880s, Alphonse Balat's Palais des Beaux-Arts (fig. 6-1 right, with statues), begun in 1875 and only completed in 1881, which also stood on the rue de la Régence. Like great counterweights, the two Palais designed by rival architects were balanced on either end of the royal avenue. These classical buildings were linked not only by location but also by their occupants. With an irony that can only be called delicious, many of the most prominent lawyers who held court in the Palais de Justice became patrons of the revolutionary artists who sought to erase the laws of art by their exhibitions in the Palais des Beaux-Arts. Indeed, so taken were Brussels' lawyers with the vibrant art appearing almost at their doorstep that their social organization, le Jeune Barreau, became a leading patron of many of the principal artists of Les XX. As a poster for an art exhibition sponsored by lawyers suggests (see fig. 6-7), the modern Belgian lawyer might even become an artist himself. This intense, if curious, relationship is the subject of this paper.

The year 1880 marked not only the fiftieth anniversary of Belgian independence, which was celebrated in grand fashion, but also marked the beginning of a decade of extraordinary

vitality in Belgium, unleashing a renaissance of art, literature and music. Symptomatic of this resurgence of artistic activity were three new Belgian periodicals of the 1880s, *L'Art Moderne* (1881), *La Jeune Belgique* (1881), and the younger *La Wallonie* (1886), which carried news of avant-garde exhibitions, reported the latest poetry, prose, theater and music, and established an invaluable forum for artistic discourse.

This effervescence of creative spirit carried over into the unlikely domain of the law. With the Palais de Justice providing a new and palpable symbol of the role of law in society, perhaps we need not be surprised that even jurisprudence was susceptible to this dynamic rethinking of institutions. Legal training for the sons of the upper bourgeoisie and affluent classes remained a prerequisite for success, and the time-honored tradition continued of insisting on such a course for those children who might be tempted to pursue a life in the arts. But the basic assumptions of this attitude were changing radically. Now the study of the law was considered to offer more than the possibility of a lucrative career; it could provide the humanistic background necessary to produce a fully-formed modern man and, likewise, a better artist. The paradigm worked both ways. Many new lawyers in the 1880s practiced law while maintaining an amateur's passion for the arts and, increasingly, a passion for avant-garde art rather than the conservative products that legal taste ordinarily favors. Yet others, such as the *littérateur* Emile Verhaeren, the playwright Maurice Maeterlinck, and the artist Gisbert Combaz, cast aside their legal training to become practicing artists themselves. This situation continued throughout the 1890s. Of the 103 founding members of *La Libre Esthétique*, formed in 1894 as the successor to Les XX, nearly half were active lawyers and judges, or were men of letters who had received degrees in law.²

In this age of rich legal patronage, one man towers above his peers as much as the Palais de Justice dominated the Brussels skyline: Edmond Picard (1836-1924) (fig. 6-2)—lawyer, reformer, and patron of the arts, whose multi-faceted accomplishments and boundless energy seem as super-human as Poelaert's building. Picard, among the founders of *L'Art Moderne* as well as a principal defender of Les XX, was one of the champions of aesthetic, political and legal reform in Belgium. Equally at home

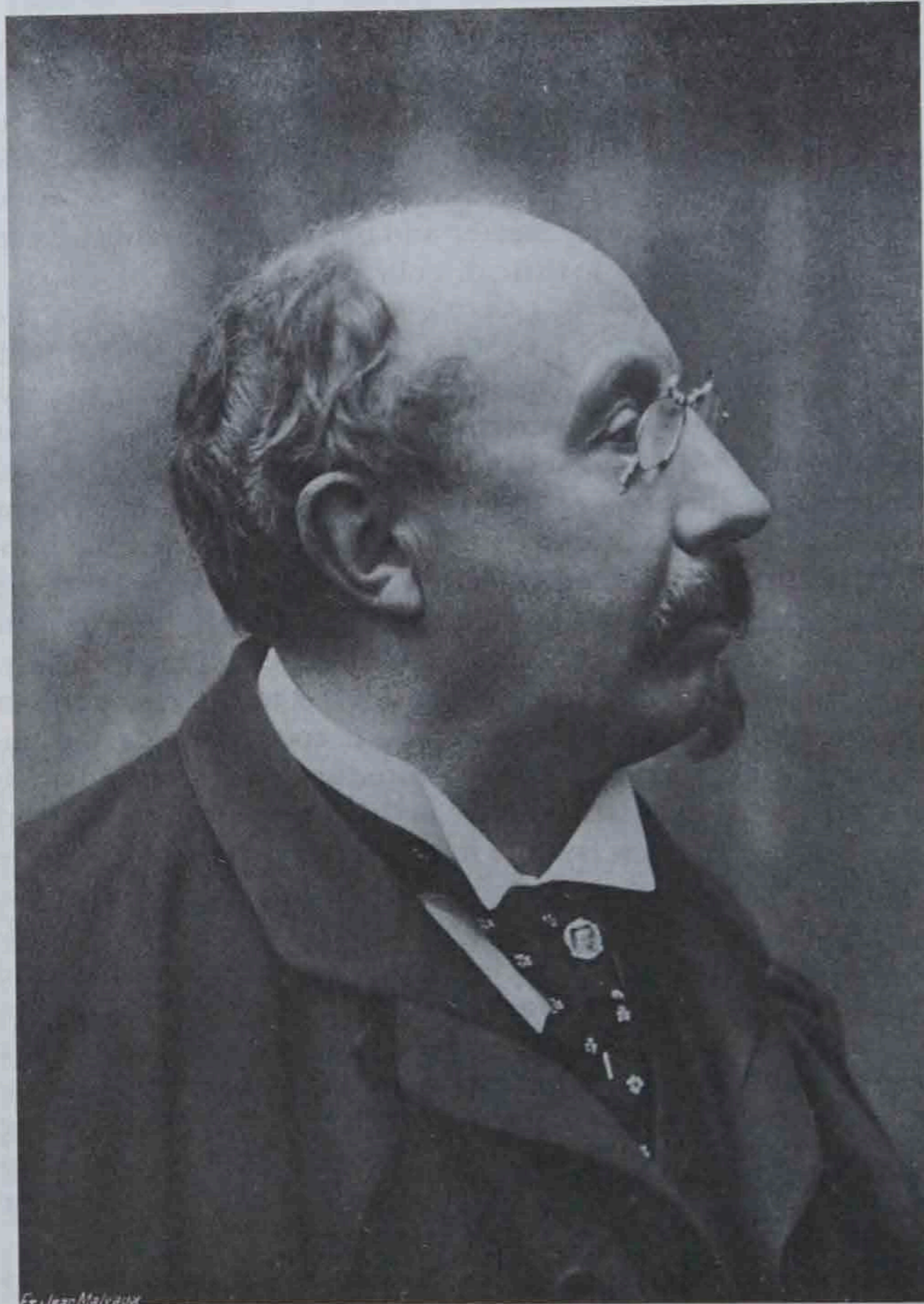


Fig. 6-2 Portrait Photograph of Edmond Picard. From *Cinquantenaire Professionnel de M. Edmond Picard, 23 April 1860-23 April 1910*. Brussels: Vve. Larcier, 1910. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

in the courtroom and the picture gallery, Picard was an expert fencer, orator, and pamphleteer. He wrote art criticism, novels, plays and poetry, served as a senator, and turned his fabulous city house into "la Maison d'Art," a gallery, theater, and safe-haven for world-weary esthetes.³

Picard believed that Law, like Art, was part of a majestic social force contributing to what he called, "La Belgique en Réveil"—the awakening of Belgium. His charismatic personality and considerable intellectual ability led to his magnetic appeal for a younger generation of legally-trained Belgians. Picard was the catalyst for the unusual support provided by his colleagues to Belgian avant-garde artists of the 1890s and 1900s.

Picard's legal patronage centered around an existing organization, le Jeune Barreau (The Young Bar), that was nearly dormant by 1880. Although founded in late 1840, le Jeune Barreau did not present a strong public presence until 1852, when it held its first convocation, the "Conférence du Jeune Barreau." Commencing with a "Fête de Rentrée" that included a prestigious lecture, the annual *conférence* eventually became the organization's most important event, often including theatrical entertainment.⁴ In its rekindled form after 1880, le Jeune Barreau held frequent meetings in addition to the convocation, and conducted a number of separate organized social outings. It published a periodical, *Le Palais* (Brussels), and issued numerous artistic albums, including a volume at Christmastime, *Palais Noël*, and a calendar book, *Almanach*, and provided a host of programs connected with the convocation to its members.

As rejuvenated under Picard's guidance, le Jeune Barreau began to act as an art patron as well. It not only commissioned artists to create posters, menus, and programs for its own immediate use, particularly for the October *conférences*, but sponsored art fairs tied at first to the concept of the law and lawyers but eventually broadening in scope to include independent exhibitions of objects owned by members. The Brussels group held major exhibitions in 1891, 1899, and 1903, while its counterpart in Antwerp sponsored six shows between 1893 and 1911.

The publications of le Jeune Barreau were similarly transformed. In 1881 the group's existing organ, *Le Bulletin Général des Conférences du Jeune Barreau de Belgique*, became *Le Palais*,

in reference to the still unfinished building. *Le Palais* continued to publish legal articles but, in a change of policy reflecting Picard's influence, its editors encouraged members to submit essays on a wide range of literary topics. The success of this editorial stance was assured at first by the number of Belgian writers who had come from the legal ranks and who were eager to respond to Picard's call, including, in addition to Verhaeren and Maeterlinck, Georges Rodenbach, Max Elskamp, Iwan Gilkin, and Eugène Demolder. Work of each of these major authors was published in *Le Palais*. The result of this policy can be seen in two contrasting quotations. Characterizing the legal profession in Belgium in the 1860s, Picard recalled, "C'était un temps ou lorsqu'un avocat écrivait il perdait ses clients. . . ."⁵ Two decades later Octave Maus could declare that "les Lettres sont l'indispensable complément du Barreau."⁶

Picard himself was the role model for a younger generation of lawyers drawn to literature and the arts, yet who did not wish to abandon the law. With Picard's forceful example and moral support, *Le Palais* became the beacon and symbol for the avocat-écrivain. Although Demolder, Maus, and Picard were obliged to defend these literary essays appearing in *Le Palais* to a reactionary core of members, in general, this new literary genre was accepted with enthusiasm and was a source of great pride.⁷ So keen was the younger lawyers' interest in contemporary literature that they insisted upon inviting the controversial French poet, Paul Verlaine, to speak at the Palais de Justice during his 1893 tour through Belgium, his first return since his infamous imprisonment. Four days after lecturing at Les XX on 6 March, Verlaine read from his latest unpublished work, "Mes Prisons," to an enthralled audience of 200 magistrates, lawyers, and clerks. Verlaine returned the compliment of his hearty reception by declaring, "Je savais déjà l'intérêt que vous portez à toutes les manifestations de l'esprit humain. Parmi ceux de vos écrivains que j'admire et que j'aime le plus, la plupart sont gens de basoche."⁸

Eugène Demolder acclaimed the final link of cooperation forged between the creative life of a literary and artistic avant-garde and the "legal avant-garde" in Belgium in his autobiographical account of legal service, *Sous la Robe*. "Et ils ont réussi à créer en Belgique un barreau d'avant-garde, qui attire fort

en ce moment l'attention des avocats étrangers. C'est un groupe de jeunes gens déterminés qui a fait cela, comme c'est un groupe de jeunes gens qui a créé la littérature belge actuelle."⁹

Soon after the success of the Brussels group, similar clubs appeared in each of Belgium's major cities. This geographic distinction provides a convenient way of examining the history and accomplishments of le Jeune Barreau, with an aesthetic examination of the albums reserved for a final part of this paper.

Le Jeune Barreau in Brussels

One of the first signs of the rebirth of le Jeune Barreau was a series of events in February 1891 commemorating the fiftieth anniversary of the Conférence du Jeune Barreau of Brussels.¹⁰ Taking its cue from Les XX's annual exhibitions featuring an integration of the arts, the anniversary celebration hosted a series of events dealing with the legal profession: an exhibition of manuscripts, books, paintings, sculptures, photographs, prints and drawings; an afternoon of lectures;¹¹ and an evening concert and theatrical revue.

The exhibition was considerable, containing 369 items nearly all on loan from members of le Jeune Barreau. Divided into nine categories (manuscripts, professional credentials [diplomas], books, medals, art, portraits and caricatures, famous trials, banquets, and miscellaneous), its catalog served as a remarkable record of juridical taste. The book display gave members an opportunity to show off their own creative successes: among the many literary examples created by members of the bar were Picard's *Paradoxe sur l'Avocat*; his *El-Moghreb-Al-Aksa*, with illustrations by the Vingtiste, Théo van Rysselberghe, and Charles Dumercy's *Boutades Judiciaires*.¹²

Picard lent several art works from his large collection, including four of Odilon Redon's original drawings for Picard's text *Le Juré*, and Xavier Mellery's drawing for Picard's twenty-fifth volume of the *Pandectes belges*, an encyclopedic compendium of Belgian legislation. In addition, lawyers lent works by Théodore Géricault, Honoré Daumier, Constantin Meunier, Félicien Rops, van Rysselberghe, and Fernand Khnopff. The section "Portraits et Caricatures" included portraits of Picard

(by Khnopff) and Maurice Maeterlinck. Maeterlinck was recognized not only for his membership in the legal profession but for the recent success of his Symbolist play, *La Princesse Maleine*. An entire section of the exhibition was devoted to menus designed for legal banquets. Among the more interesting cited were those designed by van Rysselberghe and by Les XX's Secretary, Octave Maus, who was an amateur artist. In an attempt to represent the whole of Belgium, menus were solicited from members of the bar from Antwerp, Charleroi, Ghent, and Louvain.

The evening's amusement, which followed the afternoon of speeches and the exhibition's opening, was held at the Théâtre communal. Divided into two portions—the concert, and the “judiciary medley in one act (with two scenes), preceded by prologue and overture”—it was dedicated to the theme of “Omnia Fraterne” [all things in brotherhood], the Latin motto of le Jeune Barreau. The orchestra was mostly composed of lawyers and their friends; on the illustrated program cover (fig. 6-3), van Rysselberghe was careful to depict members of the orchestra with lawyers' customary “toques” (caps) and robes.¹³ The concert included Brahms's *Hungarian Dances*, Wagner's *Siegfried Idyll* with Maus accompanying on piano, and *Symphony on a French Mountain Air*, joined by its composer, Vincent d'Indy, who had come from Paris expressly to play the tympani for his friend, Maus. Maus, serving as one of the directors of the orchestra, recruited his cousin, the Vingtiste Anna Boch, to play violin.

The theatrical revue, performed by lawyers (including Jacques des Cressonnières, Max Hallet, Emile Royer, Henry Carton de Wiart), was created by lawyers and the orchestra was led by a lawyer, the ubiquitous Maus.¹⁴ A spoof on the legal profession replete with puns, it was lavishly praised in *L'Art Moderne*, with special mention of the young Royer who played the role of “le Prince Malin,” a reference to colleague Maeterlinck's *La Princesse Maleine*. Indeed, the revue was so successful that a second showing was held on 14 March 1891.¹⁵

If such events as the exhibitions and revues show the lighter side of the new spirit, Picard's coterie was deadly serious about the new alliance between law, art, social progress, and the betterment of Belgium. The publications and activities of the re-



Fig. 6-3 Théo van Rysselberghe. *Conférence du Jeune Barreau, Fête Jubilaire du 50me anniversaire*, 14 February 1891. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

invigorated Jeune Barreau provided Picard and his colleagues with a platform to express their philosophy regarding the bar, lawyers, and justice. For them, the "model" lawyer of the 1880s would no longer think of personal gain, status and profit, but would devote his career to the pursuit of justice and fraternity. The modern lawyer, relying on the latest scientific evidence in experimental psychology, criminal anthropology, and statistics, was empowered to be an effective advocate. According to Picard, the study of law must no longer continue to be a purely academic exercise and he dreamed of a legal profession nourished by humanitarian goals.

To that end, in 1894 Picard assisted in spearheading a report, *Réformes professionnelles*, which outlined educational changes in the training of lawyers.¹⁶ Lawyers should devote themselves to protecting the rights of the working class instead of solely perpetuating the rights of the bourgeoisie and wealthy classes. One of the social missions of the bar must be to defend those less fortunate. To guarantee that this happened, Picard insisted that free legal defense be provided by the Conférence of le Jeune Barreau. Lawyer Frédéric Ninauve referred to this gesture as "le plus beau fleur de sa couronne."¹⁷ Similarly, Demolder in his reminiscences, *Sous La Robe*, condemned lawyers who refused to donate their talents and energies to assist defendants. Demolder asserted that lawyers who did not extend their legal services to indigent defendants were no better than doctors who refused to treat contagious patients for fear of contamination.¹⁸ Among the many additional functions that the Conférence performed, Demolder praised the holding of mock trials to train young lawyers, and the giving of the annual lecture by a young colleague.

Clearly, le Jeune Barreau called for a new way of thinking and feeling about the law from its members and from the profession. Fueled by optimism and brotherhood, the humanistic spirit was to be reflected in a new discourse. According to Maus, "La mission du Barreau est toute de fraternité."¹⁹ Instead of tired phrases and outmoded language, Maus insisted on "L'éloquence incisive, brève, nourrie de faits et de pensées . . ."²⁰ He further recommended that the study of international law would assist in achieving a universal feeling of good will. Lectures at the Conférences reflected this vision of judicial

inclusiveness, including Jules Renkin's "De la limitation de la journée de travail" (1891) and Paul Hymans' "La Lutte contre le crime" (1892).²¹

The invigorated spirit of le Jeune Barreau and its new alliance with artists led other legal groups closely tied to them to imitate their artistic patronage. For example, in 1894 for the meeting commemorating the ninth anniversary of the Fédération des Avocats belges (an offspring of le Jeune Barreau, founded in 1886), the planning committee commissioned a battery of murals and sculpture. The event, to which foreign lawyers were also invited, was celebrated in the immense Salle des Pas-Perdus of the Palais de Justice. The organization called on Mellery to design an image for the event and also commissioned the sculptors Charles van der Stappen, Julien Dillens, and Paul Du Bois. The French medallist and sculptor, Alexandre Charpentier, designed the menu and traveled from Paris expressly to attend the banquet, which hosted more than 400 guests. Van der Stappen, Dillens, and Dubois created twelve "torchières" to light the space electrically for the very first time. Additional works by van der Stappen (*La Justice*), Du Bois (a head of Minerva), Dillens (a group entitled, *La Justice*), as well as antique plaster casts lent by the Academy and the Musée du Cinquantenaire, helped to achieve an effect that was appropriately festive and majestic.

Mellery's *estampe murale* (fig. 6-4), reproduced as a poster and hung on walls throughout Brussels, captured the high toned spirit of the gathering and promulgated the spirit of brotherhood—"Omnia Fraterne."²² The three "commandments" inscribed on tablets could serve, as well, as fundamental cornerstones for le Jeune Barreau:

"Sans Bonté la Justice forfait à sa mission."

"La base du Droit est la Fraternité."

"La plus noble force sociale, est le Droit."

The celebratory event of the Fédération des Avocats belges served as a model for the Premier congrès international des avocats held three years later in August 1897 in Brussels. A logical outgrowth of the Fédération, the Congrès international was also founded on the principle of confraternity.²³ Representatives from twenty-two countries completed a questionnaire



Fig. 6-4 Xavier Mellery. *Fédération des Avocats Belges*, 1894. Photographic reproduction, Antwerp, Vleeshuis Museum. (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)

to provide comparative documentation on the legal profession, including the education of lawyers. Picard envisioned lawyers as crucial players in a new peaceful and harmonious world order. During his speech before the delegates, Picard contrasted the old notion of the lawyer-businessman with the social mis-

sion of the lawyer who would “consacrer une grande partie de sa vie à venir gratuitement en aide aux faibles et aux misérables.”²⁴

Combaz provided the central image for the meeting: the gathering of lawyers under the protection of the Palais de Justice (fig. 6-5). The large piece—more than five feet long and printed in red, green, and black—shows five lawyers, rhythmically marching towards one another in single file, converging in front of the law-courts building. The culminating handshake of the two central figures is graphically shown with an art nouveau reverberation of line and color.²⁵

Delegates dining in the library were surrounded by this art for the law. Combaz’s stunning poster was joined by the original drawing for Mellery’s didactic poster for the *Fédération des Avocats belges* (see fig. 6-4). Combaz also drew the menu bearing le Jeune Barreau’s motto (fig. 6-6) for which the artist “borrowed” one of the figures from his poster—a lawyer toasting his international colleagues from an overflowing cup. The foam from the goblet culminates in a series of thickened whip-lash curves, which also outline the robes of the figure.

Two years later, in May 1899, le Jeune Barreau of Brussels sponsored its second large exhibition. A formal catalogue was issued recording that over 60 lawyers lent some 235 works. Two members of the organizing committee, Maus and Combaz, were also contributors, as was the President of the *Conférence*, Maurice Despret. Combaz designed the witty poster (fig. 6-7) showing a lawyer dressed in robes and toque painting a landscape. Created by a lawyer who became an active member of the Belgian avant-garde, the poster represents the various layers of complexity. Here is a work of art announcing an art exhibition sponsored by lawyers, and showing a lawyer painting a landscape. Combaz also combined in this one image an easel painting with the poster arts. The decoration surrounding the work in progress would easily be recognizable to his audience as the same border used by Combaz for a poster and albums for the exhibition society, *La Libre Esthétique*. He also lent two beautiful series of twelve postcards each, *La mer* (including original color proofs) and *Les éléments* (the cover illustration represents “Le feu” from the latter series).²⁶ Although the exhibition occurred in Brussels, members of the bar through-



Fig. 6-5 Gisbert Combaz. *1er Congrès International des Avocats*. From *Journal des Tribunaux* 1 August 1897. (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)

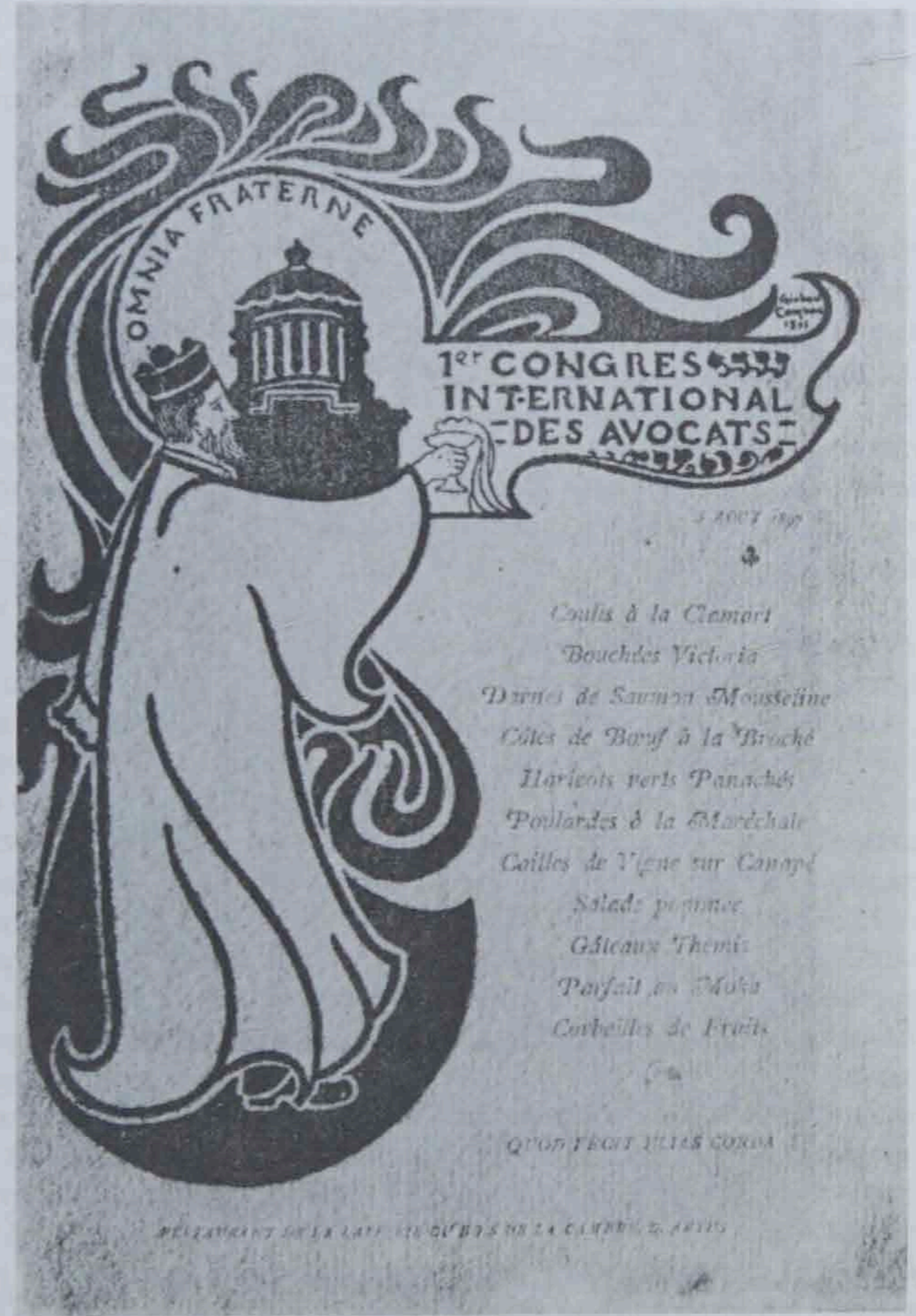


Fig. 6-6 Gisbert Combaz. *Menu for the 1er Congrès International des Avocats*, 1897. Lithograph, Collection L. Wittamer-de Camps. (Photo: The Author)

out Belgium were invited to exhibit. Lawyers from Antwerp, Charleroi, Ghent, and Liège heeded the call for participation.

In March 1903 a show entitled “l’Exposition de la Tradition Populaire” was held at the Palais de Justice under the auspices



Fig. 6-7 Gisbert Combaz. *Exposition des Beaux-Arts*, 1 May 1899. Lithograph, Antwerp, Vleeshuis Museum. (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)

of the Conférence du Jeune Barreau of Brussels. Organized by Max Elskamp, it was commemorated with a poster created by him and was printed by Veuve Monnom.²⁷ So successful was this display of folk art that ultimately it led to the creation of the Folklore Museum in Antwerp in 1907 consisting primarily

of the collections of Max Elskamp and Edmond de Bruyn. At the same time, it marked the last important exhibition of le Jeune Barreau in Brussels.

Le Jeune Barreau of Antwerp

As a result of the successful activities of the Brussels group in the 1890s, existing legal clubs throughout the country were re-organized and new groups founded, including organizations in Antwerp, Bruges, Charleroi, Ghent, Liège, Louvain, Mons, and Namur.²⁸ Of these eight, le Jeune Barreau of Antwerp remained the most active and fostered the strongest ties between law and art. Indeed, the periodical actually called *Le Jeune Barreau*, which first appeared on 19 January 1893, was Antwerp's counterpart and response to the Brussels group's *Le Palais*.²⁹

Members of le Jeune Barreau in Antwerp were particularly interested in the book arts. The artistic force behind the group was the lawyer-turned-poet and book-designer, Max Elskamp, who was as prominent an artistic force in the Antwerp group as Combaz was in the Brussels club. Typical of the bibliophilic investigations of le Jeune Barreau of Antwerp was Charles Dumercy's lecture of 20 May 1898. Entitled "Pour ceux qui se font imprimer," it dealt with the mechanics of printing.³⁰ Lawyer Dumercy, with the amateur's passion for his subject, illustrated his talk by showing examples of ancient and modern engravings, among the latter examples by Elskamp, his friend and legal colleague. Using the letters of the words "Jeune Barreau" (fig. 6-8), Dumercy cleverly showed the differences in size of the so-called "fat face" types and listed the nomenclature of former names and their equivalent modern point sizes.

Le Jeune Barreau of Antwerp was equally important for its art exhibitions, sponsoring six major shows between 1893 and 1911. In 1893, two years after the successful inaugural exhibition of the Brussels group, the Antwerp club hosted "l'Exposition du Souvenir Professionnel." Hastily organized and, with 197 items, smaller in scope than its predecessor, the Antwerp exhibition emphasized juridical publications by Antwerp lawyers; it also contained fewer original works of art than the Brussels exhibition.³¹ It was followed in 1895 by a second exhibition similarly arranged, which celebrated the 25th

Table de la proportion de
quelques caractères
avec les dénominations anciennes.

Le Jeune Barreau	Parisienne	5 points
Le Jeune Barreau	Nonpareille	6 "
Le Jeune Barreau	Petit-texte	8 "
Le Jeune Barreau	Gaillarde	9 "
Le Jeune Barreau	Petit-Romain	10 "
Le Jeune Barreau	Philosophie	11 "
Le Jeune Barreau	Cicero	12 "
Le Jeune Barreau	Augustin	14 "
Le Jeune Barreau	Gros-texte	16 "
Le Jeune Ba	Palestine	24 "
Jeune	Gros-Canon	44 "

Fig. 6-8 Table of typefaces from the illustrated lecture—(Pour ceux qui se font imprimer) of Charles Dumercy for the Jeune Barreau, Antwerp, 1898. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

anniversary of le Jeune Barreau of Antwerp with the esteemed Picard in attendance.³²

The third exhibition, hosted by the club in 1897, was the first of the Antwerp Conférence entirely devoted to art. Marking the initial session of the Conférence, the exhibition opened on 23 October. With *l'affichomanie* at its height, the show consisted entirely of the poster collection of a renowned Antwerp lawyer, Maître René de Maertelaere, and featured posters from the leading artists of Belgium, England, France, Germany, Hungary, and the United States. Works by Belgian artists Privat Livemont, Armand Rassenfosse and van Rysselberghe were hung along with those by non-Belgians such as Pierre Bonnard, Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset,



Fig. 6-9 Léon Abry. *Exposition d'Affiches Artistiques*, 1897. Lithograph, Antwerp, Vleeshuis Museum. (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)



Fig. 6-10 Privat Livemont. *Savon Cristel*, 1896. Lithograph, Antwerp, Vleeshuis Museum. (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)

Alphonse Mucha, and Will Bradley.³³ Here it became clear that the legal profession had, in addition to its share of avid poster collectors, a number of accomplished *affichistes*. Among the works designed by members of the bar on display were those

by Combaz and Elskamp. Léon Abry's amusing advertisement for the event (fig. 6-9) shows a member of the Conférence in full legal regalia of toque and robe, precariously balancing on a ladder while affixing a poster announcing the exhibition. One of Livemont's posters (fig. 6-10) continued the legal theme in an equally amusing manner by showing a monocled lawyer gesticulating passionately before a jury of women. Concluding his summation, he charges them to find with him that "Cristel soap is the best!" Only Art, it may be added, could so unite Law and Commerce.

A fourth exhibition in Antwerp was held between 27-30 October 1900. Devoted to the other great mania of the 1890s, the artistic bookplate, the "Exposition d'Ex-Libris" was the brain-child of Max Elskamp, who designed the poster for the exhibition, part of which was also used for the catalogue.³⁴ Printed by the firm of J. E. Buschmann, the fifty-seven page catalogue was also available in a special deluxe edition of twelve copies on Holland [Van Gelder] paper. Among the prestigious lenders to the exhibition was the Count Leiningen-Westerburg of Munich who lent 160 specimens from his collection of some 18,000 ex-libri. Belgian artists such as Auguste Donnay, Charles Doudelet, Edward Pellens, Edmond van Offel, Emile van Averbeke and Fernand Khnopff were among the participants.³⁵ Khnopff's entries included the bookplate for the library of the "Barreau de Bruxelles" (fig. 6-11). This ambiguous image of a naked youth presumably absorbed in legal research had been awarded the prize in a competition several years earlier.³⁶

The fifth exhibition, held in Antwerp four years later in November 1904 and consisting of 1,173 items, was devoted to the theme of "Croquis et de la Caricature judiciaires." The display was arranged by the legal committee of Elskamp, Dumercy, and Albert van Niewenhuyse.³⁷ The catalogue cover, in deep red and black, was designed and executed by Elskamp. Combaz created the fetching and humorous poster (fig. 6-12) depicting a lawyer furiously raving over one of the caricatures (of himself?) in the exhibition. The impression of intensity is conveyed through the stylized grimace, the compression of the figure, and the electrifying effect of the hands outlined in white against a symbolically charged red background. The exhibition itself included the work of well known caricaturists such as Daumier, Caran d'Ache, Forain, Gavarni, Grandville, Ibels, Hermann-



Fig. 6-11 Fernand Khnopff. Ex-Libris *Barreau de Bruxelles*. From *L'Ex-Libris*. (November 1913) (Photo: The Author)

Paul, Steinlen and Willette. In addition to the leading Belgian artists Charles Doudelet and James Ensor, Belgian poster designers, including Henri Cassiers, Adolphe Crespin, Edouard Duyck, Léo Jo and Privat Livemont, also participated. Combaz was also represented by his poster for the 1899 Conférence de Jeune Barreau of Brussels (see fig. 6-7), his masthead for le Jeune Barreau's Brussels' review, *Le Palais*, and a sketch for a decorative panel for the dining room of the lawyer Georges Schoenfeld.³⁸

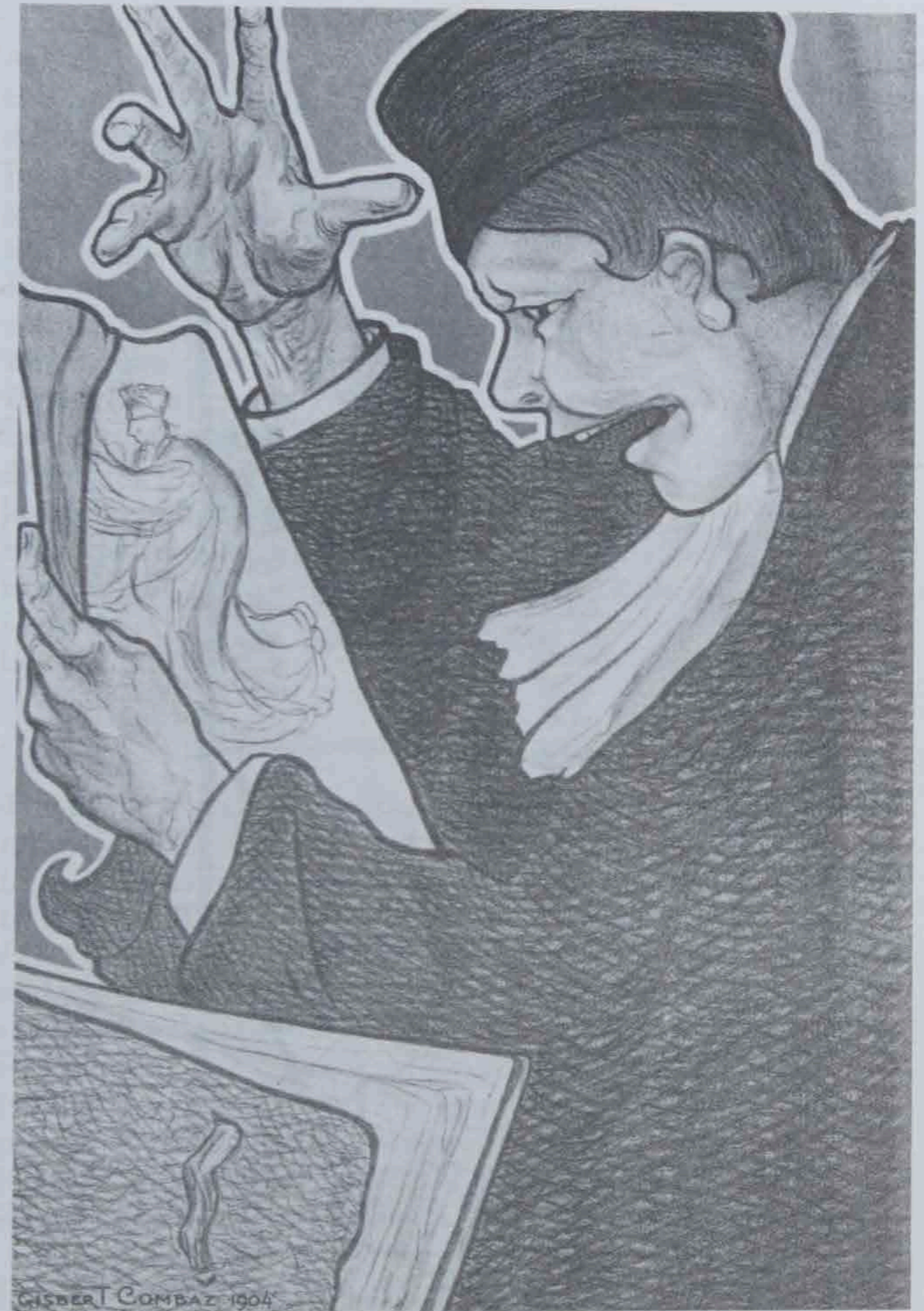


Fig. 6-12 Gisbert Combaz. *L'Avocat*, 1904. Lithograph, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Purchased with funds donated by Ralph and Barbara Voorhees and Scott Voorhees. (Photo: Dan Dragan)



Fig. 6-13 Albéric Collin. *Exposition du Document Judiciaire*, 1911. Lithograph, Antwerp, Vleeshuis Museum. (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels)

Seven years later, in November 1911, le Jeune Barreau of Antwerp organized its culminating exhibition, entitled "Exposition du Document Judiciaire." The enormous offering, consisting of 993 items, was divided into three major sections: Judges and Lawyers; Trials; and Art. The cover, printed in black and green, was created, yet again, by Elskamp. The poster for the exhibition, designed by the sculptor Albéric Collin (fig. 6-13), depicted a stern barrister, considerably calmer than his counterpart in Combaz's previous design, reading a document. The exhibition consisted of works by Hogarth, Jordaens, Callot, David, Daumier, Forain, and by Belgians, Ensor, Rops, Auguste Levêque, Khnopff, and van Rysselberghe—the latter three all displaying portraits of Edmond Picard. The highlights included juridical publications written by members, printed and manuscript material dealing with the history of the bar in Antwerp, portraits of barristers, famous trials, and a display of folklore, including popular imagery and the *Sept oeuvres de Miséricorde* by Max Elskamp.³⁹

Albums and Special Publications

The popularity of the February 1891 celebration hosted by the renewed Brussels group, and the album, *En souvenir*, published in connection with the events, led to a series of albums issued by le Jeune Barreau de Bruxelles at Christmastime.⁴⁰ The first *Palais Noël*, as they were called, appeared in December 1892, and was followed by similar volumes in 1893 and 1894. Although the intent was to produce an annual album, it is unclear whether this was the case; after the 1894 volume, only the 1903 *Palais Noël* appears to survive. The four albums contain samples of poems, prose, music, drawings and caricatures created by the lawyers themselves, as well as illustrations and decorative designs by leading Belgian artists.

Issued, like so many of the Barreau's publications, by the firm of Ferdinand Larcier, the first album combined the creative writing of Carton de Wiart, Maus, Dumercy, Demolder, Jules Destrée, Picard, Elskamp and Maeterlinck with designs by Henri Cassiers, van Rysselberghe, Rops and Combaz. For Maus' tale, "Suspension d'audience," van Rysselberghe drew a self-portrait as the story's country hunter. Combaz provided

an illustration for Maeterlinck's Symbolist poem, "Lied." The cover (fig. 6-14), created by Louise Danse and printed in sanguine, depicts a sensuous siren, with long flowing tresses, full lips, head tilted back, and eyes half closed. The undulating Symbolist hair supports a miniature dome of the Palais de Justice, while yuletide pine branches metamorphose into letters that dangle like icicles.⁴¹

For the cover of the 1893 *Palais Noël*, twenty-four-year-old Combaz created an image that so pleased Picard and the editorial board that they reused it as the cover for *Le Palais* (fig. 6-15) for the year 1893-94. Rejecting the previous cover's Symbolist monologue on art, Combaz presented a social dialectic about modern Belgium. The figure of blind justice reigns before a suppliant crowd of workers stretching into the distance. The linear, graphic quality emphasizes the restlessness and foment of the people and contrasts with a static Justitia. Inside this cover, the Christmas album featured the work of lawyer-poets and lawyer-caricaturists, including Maus' tale of "Noël du Mauvais Juge" illustrated by Eugène Laermans, which, once again, emphasized art as bearer of social message.⁴²

The cover of *Palais Noël* of 1894 used a design by Combaz set not in an undefined outdoors but moved into the halls of the Palais de Justice (fig. 6-16), where a young lawyer is absorbed in reading *Le Palais*. The vignette is framed by a floral border reminiscent of the style of William Morris. The volume contains stories and prose by Maus, Picard, and Dumercy, and illustrations by a trio of professional artists, Eugène Laermans, Auguste Levêque and Marius Renard.⁴³

Aside from the *Palais Noël* albums, le Jeune Barreau published an *Almanach* for the year 1901. The 150-page book, with decorative cover and ornamentation by van Rysselberghe, was printed by the firm of Veuve Monnom, van Rysselberghe's mother-in-law, in an edition of fifty numbered copies on special papers and 350 regular copies. Texts by Thomas Braun, Picard, Destrée, Carton de Wiart, Verhaeren, Dumercy, and Paul Otlet, were profusely illustrated with surprising photographs of lawyers at work and play.⁴⁴

In addition to these major publications, le Jeune Barreau of Brussels regularly issued programs, menus, and announcements connected with their events. The annual Conférence produced

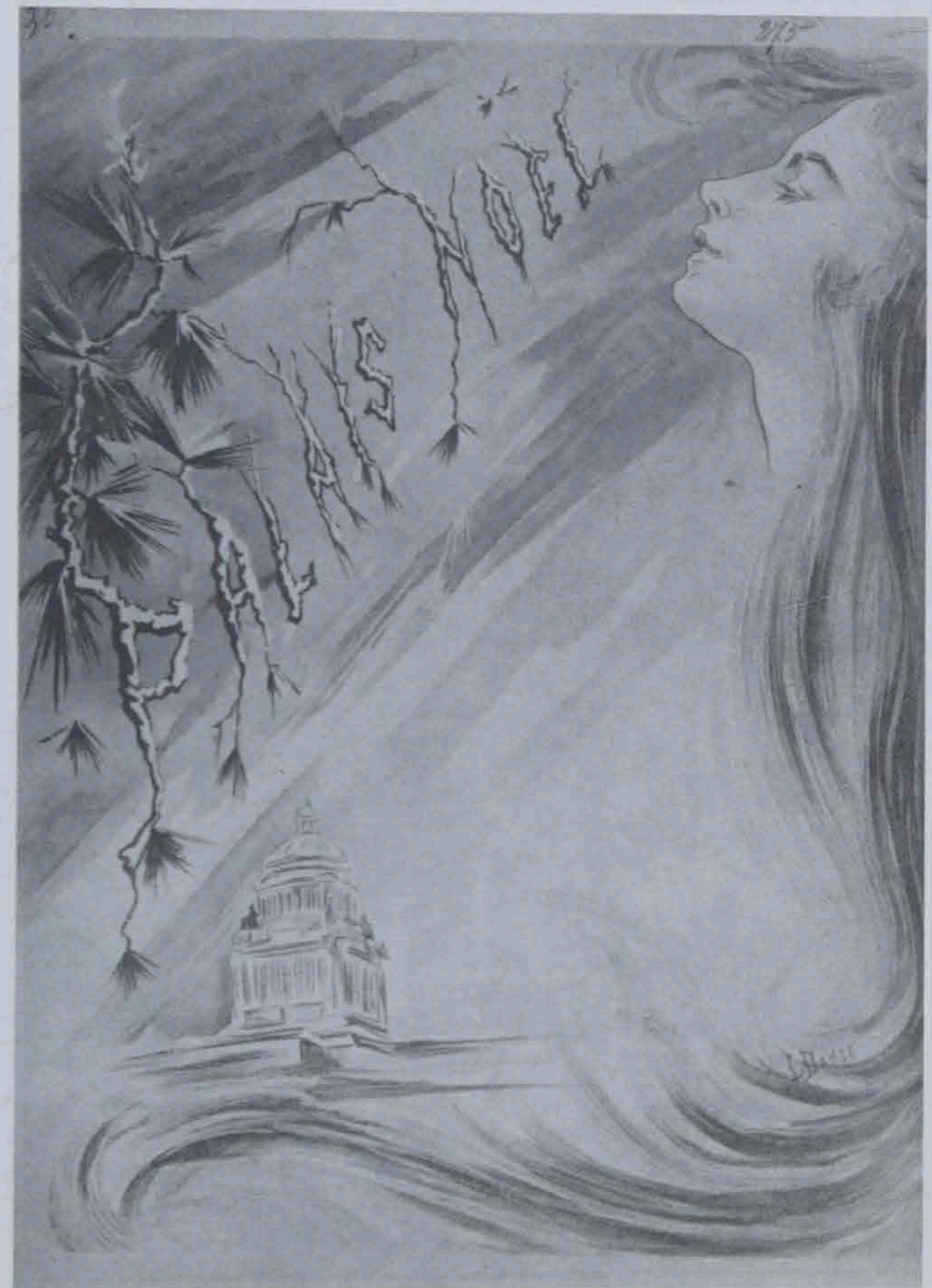


Fig. 6-14 Louise Danse. Cover illustration for *Palais Noël*, 1892. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

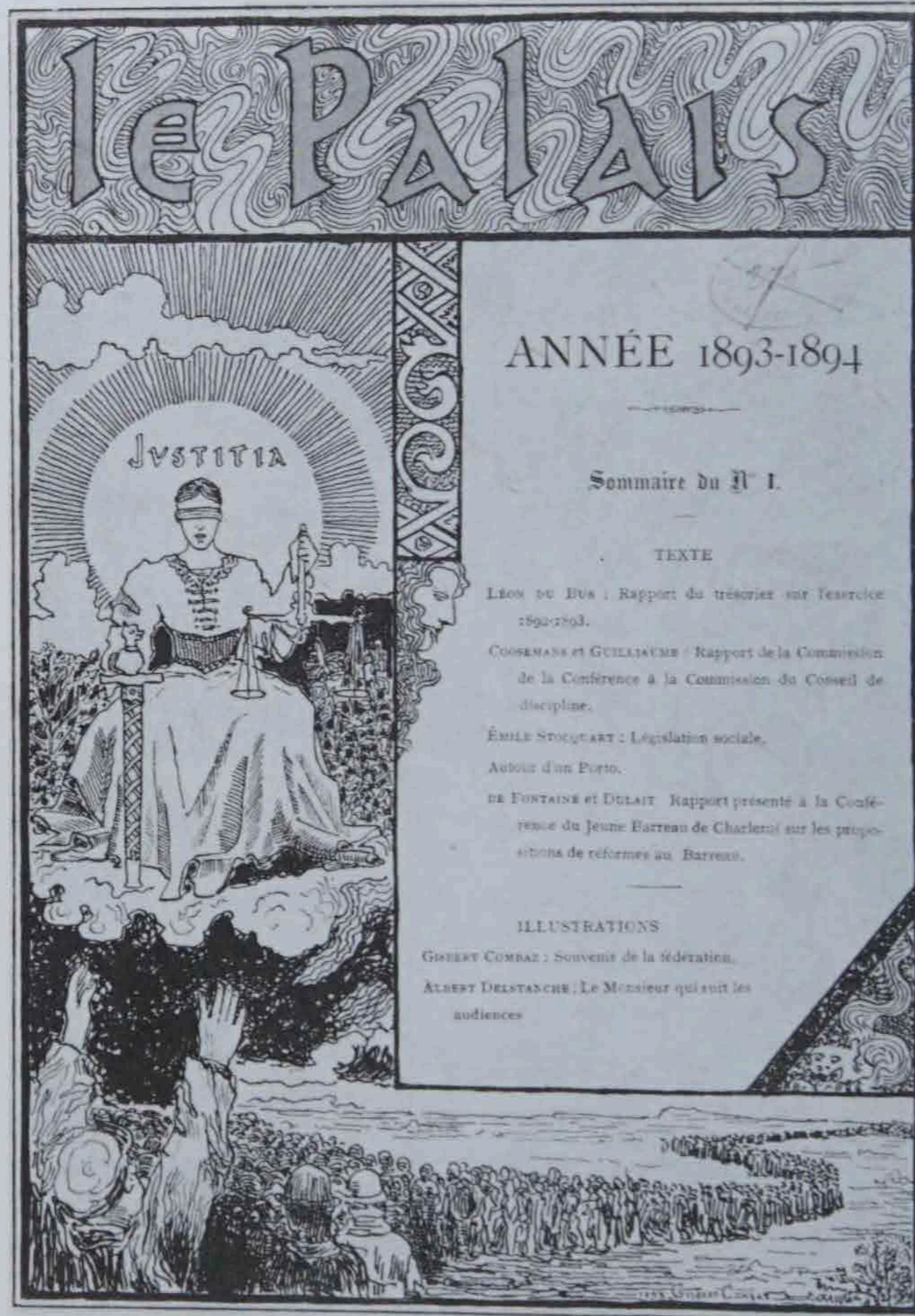


Fig. 6-15 Gisbert Combaz. Cover illustration for *Le Palais*, 1893-94. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er, Brussels)



Fig. 6-16 Gisbert Combaz. Cover illustration for *Palais Noël*, 1894. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er, Brussels)

the lion's share of this ephemera. Among the most notable is the cover by Combaz (fig. 6-17), created for the Fête de Rentrée that opened the 1898 convocation, showing a stylized parrot clinging to the tree branch to which he has just returned. For comparison, lawyer Charles Didisheim designed the cover for the next year's Rentrée (fig. 6-18). Where Combaz's depiction is powerful and commanding, Didisheim's is weak and limp, barely suggesting the gaiety of the event, while ludicrously garbing a lawyer in antique costume in reference to the evening's entertainment. The rentrée was typically celebrated by a theatrical production such as the 1898 performance of "Caveant Consules!" which was described as an "episode dramatique mêlé de chant." The revue for 1899, entitled "Gnôthi Séauton" (Know Thyself), was given two performances at the theater in Picard's Maison d'Art on the Toison d'Or.⁴⁵

Special albums were also issued in Antwerp to commemorate the Flemish equivalent of the Brussels group. Among these are the *Feestnummer 1885-1895*, (1895); the *Jubelfeesten van de Vlaamsche Conferentie der Balie van Antwerpen*, (1896); the *Gedenkalbum: Feest-Viering van het XV jarig bestaan 1895-1900*, (1900);⁴⁶ and the *Vlaamsche Conferentie der Balie van Antwerpen Gedenkalbum: XXV-Jarig bestaan 1885-1910*, (1910). All four were published by the leading Antwerp publisher, J. E. Buschmann.

The 1910 album, commemorating the 25th anniversary of the Flemish Bar, contains charming illustrations. Its cover by the well known poster artist, Edmond van Offel (fig. 6-19), depicts the allegorical figure of justice tenderly consoling a weeping victim. Framed by a swag of roses, the style recalls developments in Viennese art, rather than the arabesques associated with art nouveau or the works of Combaz or Livemont.

The revival of le Jeune Barreau by Picard and his younger associates was one manifestation of the progressive, liberal desire to reform the major institutions of society in late 19th-century Belgium. The reformers tried to make the legal profession an integral part of daily life and to turn the law into an instrument of social reform. They wished to accomplish this first by changing the self-perceptions within the legal field. By carrying out a program of sustained artistic activity from 1891 to 1911, le Jeune Barreau succeeded in humanizing the legal profession and its institutions, while incidentally providing



Fig. 6-17 Gisbert Combaz. *Conférence du Jeune Barreau, Fête de Rentrée*, 29 October 1898. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)



Fig. 6-18 Charles Didisheim. *Conférence du Jeune Barreau de Bruxelles. Gnôthi Séauton*, 4 November 1899. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

important patronage to Belgian artists. Most prominent among these was Gisbert Combaz, who had abandoned his law practice for a successful career as an artist and educator.

While Emile Verhaeren characterized the cut stone and mortar of the Palais de Justice as “perpétuel et froid,” the *Conférence du Jeune Barreau* lodged within disseminated a message of brotherhood and good will—of *Omnia fraterne*—that further blurred the distinction between art and life. And in doing so, *le Jeune Barreau* coincidentally contributed to the history of modern art in Belgium.



Fig. 6-19 Edmond van Offel. *Vlaamsche Conferentie der Balie van Antwerpen. Gedenkalbum, 1885-1910*. (Photo: Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er)

Notes

Much of the research for my contribution on the patronage of the legal group, le Jeune Barreau, would not have been possible without the generous support from two sources at the University of Illinois at Urbana-Champaign: the Campus Research Board and the Office of International Programs and Studies.

My investigation of the art and life of Gisbert Combaz was much advanced through the unfailing cooperation of the several branches of the Combaz family; thanks to all for making my research so pleasurable and rewarding. I am presently working on a comprehensive study of this compelling artist.

1. For the most recent literature on Les Vingt see: Jane Block, "Belgium's laboratories for new ideas: Les XX and La Libre Esthétique," in *Impressionism to Symbolism: The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, 40-58, (London: Royal Academy of Arts, 1994). A variant of this exhibition occurred in Bruges at the Fondation Saint-Jean, 1995; Susan Canning, "'Soyons-Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde," in *Les XX and the Belgian Avant-Garde, Prints, Drawings and Books ca. 1890*, 28-54, (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, 1992-93); and the exhibition of the Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Les XX & La Libre Esthétique: Cent ans après*, (Brussels, 1993-94).
2. "La Libre Esthétique," *L'Art Moderne* 13 (26 November 1893): 379-380. In 1879 in all of Belgium there were 1,471 lawyers; in 1892, 2,107. The number of lawyers including law clerks (stagiaires) for Brussels in 1876 was 398. That number had substantially risen by 1893-94 to 719. For more statistics on the legal profession see: *Réformes Professionnelles* (Brussels: Imprimerie Bruylant-Christophe & Cie., 1894), 7, n1-2.
3. Jane Block, "La Maison d'Art: Edmond Picard's Asylum of Beauty," in *Irréalisme et Art Moderne: Les Voies de l'Imaginaire dans l'art des XVIIIe, XIXe et XXe siècles*, 145-162, *Mélanges Philippe Roberts-Jones* (Brussels: Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles, 1991). For an informative obituary on Picard see the Belgian newspaper, *La Dernière Heure*, 20 February 1924.
4. In celebration of the 150th anniversary of the Conférence du Jeune Barreau, the organization issued a commemorative album, *La Conférence du Jeune Barreau de Bruxelles, 1841-1891* (Brussels, 1991) which focuses on the modern period. Unfortunately, La Conférence du Jeune Barreau's archives has scant information on the period under examination in this paper.
5. Picard, *Le Confiteor* (Brussels: Veuve Ferdinand Larcier, 1901), 164.
6. Octave Maus, "La Littérature Judiciaire," *L'Art Moderne* 7 (16 January 1887): 18. In fact, the periodical *La Basoche* (1884-86) was founded by Charles-Henry Tombeur, a medical student and André Fontainas, a law student, who reached out to this circle of avocats-écrivains publishing works by Picard and Jules Destrée. Named after the original cover by artist Henry De Groux illustrating a medieval law clerk, the review had strong ties with the young Parisian Symbolists in the circle of Fontainas. The latter did not hesitate to call upon school chums from the Lycée Condorcet, such as René Ghil, Rodolphe Darzens and Stuart Merrill. For additional information on *La Basoche*, consult: Gustave Vanwelkenhuyzen's "Un trio de revues," *Revue de l'Université de Bruxelles* (1974): 318-333, esp. 320-325, and André Fontainas, *Mes Souvenirs du Symbolisme* (Paris: La Nouvelle Revue Critique, 1928).
7. For more on the controversy these essays engendered, see *Le Palais*: Paul Wauvermans, "La Littérature et Le Barreau," (July 1885): 205-208; Eugène Demolder, "La Littérature au 'Palais,'" (January 1887): 110-113; Henry Maubel, "A Octave Maus," (January 1887): 77-79; Eugène Demolder, "Lettre Ouverte à Maître Edmond Picard," (January 1889): 45-49; Edmond Picard, "A M. Eugène Demolder," (February 1889): 81-83; Paul Hymans, "Double Réponse," (February 1889): 84-90. See also Octave Maus, "La Littérature Judiciaire," *L'Art Moderne* 7 (16 January 1887): 18-19.
8. Gustave Vanwelkenhuyzen, *Verlaine en Belgique*, (Brussels: La Renaissance du Livre, 1945): 249. See also Paul Verlaine's "Onze jours en Belgique," *Oeuvres en prose complètes*, (Paris: Gallimard, 1972): 418-419. Verlaine read excerpts from *Mes Prisons*, which was published in Paris by Léon Vannier in June of the year. Prior to that, portions were published in the March 1893 issue of *Le Palais*, 69-95. For a list of additional publications by Verlaine appearing in Belgian journals, see: Vanwelkenhuyzen, 251-253.
9. Eugène Demolder, *Sous la Robe: Notes d'audience, de palais et d'ailleurs d'un juge de paix* (Paris: Société du Mercure de France, 1897), 148.
10. The exhibition catalogue entitled, *50me Anniversaire: Exposition du Souvenir Professionnel*, was published in 1891 by the Imprimerie Veuve Ferdinand Larcier. In addition, the publication, *Conférence du Jeune Barreau 1841-1891* (Brussels: Veuve Ferdinand Larcier) provides a record of the speeches given the opening day of 14 February 1891, a review of the exhibition by Demolder, and an account of the musical and theatrical events of the evening by Maus.
11. The exhibition began on 14 February 1891 and closed two weeks later on Saturday 28 February. Among the speeches delivered at the Palais de Justice opening day were those by Picard, described as "the former director of the Conférence of Jeune Barreau, presently Vice-President

- of the Fédération des Avocats Belges" (an umbrella group founded in 1886 by le Jeune Barreau), and Octave Maus, the current director of the Conférence. Maus, suffering from laryngitis, asked Max Hallet, Secretary, to deliver his speech.
12. The copy of *El-Moghreb-Al-Aksa* belonged to the Sultan of Morocco, and recounts Picard's diplomatic mission to North Africa in the company of Baron Whettnall, the Belgian Minister to Tangiers.
 13. Cited in *Le Palais* (1890-91): 156, the "Bibliographie" credits Schlobach with the monogram on the verso of the title; Maus' account, from the *Conférence du Jeune Barreau, 1841-1891*, "La Fête du Soir vue des coulisses," 54, mentions Schlobach and van Rysselberghe without assigning responsibility. See also Demolder's amusing account of rehearsals, *Le Palais*, "Les Répétitions de la 'Revue'" (1890-1891): 125-133.
 14. Recruits were Vingtiste Guillaume van Strydonck, serving as prompter; his wife; and the stage manager, Georges Picard, eldest son of Edmond.
 15. Instead of a concert preceding the play, a lecture entitled, "La Femme" was announced. See "Omnia Fraternel!" *L'Art Moderne* 11 (22 March 1891): 94-95.
 16. The report was published in Brussels by the Imprimerie Bruylant-Christophe & Cie.
 17. *Congrès International des Avocats: Compte Rendu* (Brussels: Ferdinand Larcier, 1897), 55.
 18. Demolder, *Sous la Robe*, 135.
 19. "Discours de Me Octave Maus," *Conférence du Jeune Barreau 1841-1891*, 37.
 20. *Ibid.*, 39.
 21. The Renkin lecture was given on 7 November 1891 and the Hymans the following year, on 12 November 1892. Both were speeches given on the occasion of the "Séance solennelle de rentrée de la Conférence du Jeune Barreau." Le Jeune Barreau of Antwerp had an extensive lecture series that included Louis Franck's "L'anthropologie criminelle," (23 January 1891), Emile Vandervelde's "Le socialisme positiviste," (6 March 1891), and even aesthetic questions discussed by the Vingtiste Henry van de Velde in "Le paysan en peinture," (6 February 1891), Picard in "L'art et le socialisme," (22 March 1892) and Dumercy in "La Poésie française à Anvers," (1 April 1892). See the series of articles "Conférence du Jeune Barreau d'Anvers, 1870-1899" in *Le Jeune Barreau*, especially those of (1 February 1900): 50-55 and (15 February 1900): 58-60.
 22. The poster, measuring 158 cm. by 137 cm. and printed in nine sections, was for sale at Picard's own gallery, La Société anonyme l'Art, 56 Av-

22. The poster, measuring 158 cm. by 137 cm. and printed in nine sections, was for sale at Picard's own gallery, La Société anonyme l'Art, 56 Avenue de la Toison d'Or, the Palais de Justice, and from the print and book dealer, Dietrich and Company; see *L'Art Moderne* 14 (23 December 1894): 407. The poster was based on his frontispiece designed for Edmond Picard's twenty-fifth volume of *Les Pandectes Belges*, 1888, and bore the motto "Fac et Spera."
23. Three years earlier Antwerp lawyer, Charles Dumercy, had proposed such a meeting to coincide with the Universal Exhibition of 1894 held in Antwerp.
24. Picard, *Congrès International des Avocats: Compte Rendu* (Brussels: Ferdinand Larcier, 1897): 191.
25. Combaz's work measured 78 cm. by 159 cm. and was printed in eight sections. It was reproduced in the law review, edited by Picard, *Le Journal des Tribunaux*, 1 August 1897, 961.
26. In addition, Combaz exhibited drawings, posters, and a frieze of wall paper. For reviews of the show, see *Le Jeune Barreau* (26 January 1899): 51-52, and *Journal des Tribunaux*, 11 May 1899: 589-590.
27. The exhibition was held from 21 March to 15 April. For Elskamp, see *Max Elskamp: Poète et graveur* by Pascal de Sadeleer with preface by Jean Warmoes, (Brussels: Librairie Simonson, 1985), item number 26.
28. For information on the Jeune Barreau in Ghent, see Geert Baert, *Gedenkboek de Vlaamse Conferentie der Balie van Gent 1873-1973* (Ghent: Vlaamse Conferentie, 1974). Several menus from Ghent's Vlaamse Conferentie are housed in the Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven in Antwerp. For a general history of the bar in Ghent with a cover illustration by Combaz, see also *Le Barreau de Gand* by Albert Verbessem (Ghent, 1912). An interesting bit of ephemera conserved at the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, is a menu created 11 November 1899 for the Jeune Barreau of Liège, which depicts a lawyer commanding two rabbits to leap into a boiling pot. For various lectures sponsored by La Conférence du Jeune Barreau in Charleroi, Liège, and Mons, see the heading, "Conférences du Jeune Barreau de Belgique" at the Bibliothèque Royale Albert 1er (R1148). Antwerp menus from the Vlaamsche Conferentie der Balie were included in the exhibition catalog, *Een kwestie van smaak: Menu's, kookboeken en culinaire archivalia*, (Antwerp: Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 1994): numbers 159, 162, 166, 171-174, 176.
29. The predecessor of *Le Palais* was the *Bulletin des Conférences du Jeune Barreau de Bruxelles*, which was first issued in 1873 and changed its title in 1878 to *Bulletin Général des Conférences du Jeune Barreau*.

30. An outline of the lecture was printed in *Le Jeune Barreau* (10 November 1898): 13-16.
31. For the list of items displayed, see *Le Jeune Barreau* (19 October 1893): 9-12.
32. See the special commemorative issue of *Le Jeune Barreau* (21 février 1895), 30 pp., and *Le Jeune Barreau* (7 March 1895): 77-80.
33. See reviews in *Le Jeune Barreau*, "En Souvenir de l'exposition d'affiches artistiques," (9 December 1897): 21-24 and *Le Palais*, "L'Exposition d'Affiches au Jeune Barreau d'Anvers," by C.G., (1 January 1898): 21.
34. The poster seems never to have been printed. The drawing and tracing for the poster are preserved in the Fonds Elskamp, Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert 1er. For illustrations of these, see Karl Scheerlinck's excellent study of the poster in Antwerp: *Papier Herauten* (Antwerp: Hessenhuis, 1991).
35. For more on Belgian ex-libri, see Fernand Khnopff, "Belgian Book-Plates," *The Studio* (Special winter issue 1898-99): 73-78; Joseph L. Dirick, *Ex-Libris Belges* (Brussels: Xavier Havermans, 1911); Jules Potvin, *Les "Ex-libristes" belges* (Brussels, Paris: De Nobele, 1920); Sander Pierron, *Les dessinateurs belges d'ex-libris*, (Brussels: Xavier Havermans, 1906); Anne Rouzet, "Les ex-libris art nouveau en Belgique," *Revue de l'Université Libre de Bruxelles* (1981/3): 87-92; and Remo Palmirani, *Ex Libris Art Nouveau* (Florence: Cantini, 1991).
36. See "'Ex-libris' de la Bibliothèque du Barreau de Bruxelles," *Le Palais*, (1 March 1897): 62-63, for details of the competition. Although the Khnopff ex-libris is included in the Khnopff catalogue raisonnés by Robert Delevoy, Catherine De Croës, and Gisèle Ollinger, (Brussels: Editions Lebeer-Hossmann, 1979 and rev. ed. 1987), no. 292, no reference is made to the competition.
37. See "Conférence du Jeune Barreau d'Anvers," *Le Jeune Barreau* (17 November 1904), 1-5.
38. This new masthead, dated 1896, was now executed in an art nouveau style. Combaz has taken his inspiration from Georges Lemmen's 1891 catalogue cover for Les XX.
39. The exhibition opened on Saturday 11 November and closed two weeks later on 25 November. The accompanying catalogue was sold at 2 francs with a deluxe edition of 60 copies selling for 25 francs. See *Journal des Tribunaux* (9 November 1911): 1062; (16 November 1911): 1100 and (26 November 1911): 1176.

40. A group of these were included in the auction held by Pascal de Sadeleer in Brussels, 6 June 1994; see his auction catalogue, "*L'Ymagier: Un centenaire Fin de Siècle et l'Entre-Deux-Guerres*, Troisième Partie, 5-11.
41. The year before, Danse had illustrated the cover for the program of the Fédération des Avocats meeting held in Charleroi on 14 November 1891. See the papers of Henry Carton de Wiart, Archives Générales du Royaume. Danse was the daughter of artist Auguste Danse who was married to Adèle Meunier, sister of the sculptor, Constantin Meunier. Louise married Robert Sand while her sister Marie, also an artist, was married to Jules Destrée.
42. This drawing was featured on the cover of *L'Art Moderne* of 23 December 1894.
43. For a review of the album, see "Le Palais Noël," *L'Art Moderne* 14 (23 December 1894): 406-407.
44. The publication is reviewed in *L'Art Moderne* 21 (3 February 1901): 36. It was exhibited in the most recent retrospective devoted to van Rysselberghe, in Ghent; see *Théo van Rysselberghe néo-impressionniste* (Ghent: Pandora, 1993), 198.
45. See *L'Art Moderne* 19 (11 November 1899): 390. By comparison the first Antwerp revue dates from 1900. See "Une Première au Jeune Barreau d'Anvers," *L'Art Moderne* 15 (3 March 1895): 66-68.
46. The cover of the album for the fifteenth anniversary of the Vlaamse Conferentie der Balie van Antwerpen was executed by Eugeen Van Mieghem. For more on Van Mieghem's work for the Antwerp Bar, see Erwin Joos's *Eugeen Van Mieghem, 1875-1930: An Artist of the People*, (Antwerp: Drukkerij De Brauwere, 1993).

Chapter 7

À Francine

Pierre Baudson

Il y a quelques mois, Francine est partie en voyage, presque sans dire au revoir.

Juste quelques signes discrets à ses intimes.

Un long voyage . . .

Elle le préparait depuis longtemps sans parvenir à fixer l'heure précise du départ, ni même sans être bien sûre des étapes qu'il faudrait franchir.

Pourtant, il y avait si longtemps qu'elle allait et venait, plongeant, de taxi en taxi, de train en avion, dans chaque instant de réalité ou de rêve.

Des années durant, une vie presque entière, elle avait parcouru le monde, de pays en pays, d'Occident en Orient, d'amis en inconnus, d'artistes en oeuvres.

Le voyage était sa manière d'exister: voyage du corps, voyage de l'oeil, voyage de la main, de notes en pages d'articles ou de livres toujours en chantier, rencontre au bout du chemin, au détour d'une galerie, à l'entrée d'un atelier, avec le créateur, débutant ou déjà reconnu.

Retrouvailles aussi, au fond des couloirs de la recherche, avec celui que l'on croyait disparu et qu'elle ramenait, dans ses bagages, du passé au présent, rendait à la vie, lui insufflant le feu d'une longue quête presque amoureuse à force de fas-



Fig. 7-1 Photograph of Francine-Claire Legrand. *In Pursuit of Ensor's late works*. Chicago, October 1991. (Photo: The Author)

... cination: Fernand Khnopff, Léon Spilliaert, James Ensor ...

Ensor surtout, jusqu'aux derniers jours.

Nimbée de ses couleurs, imprégnée de ses humeurs féroces, baignée de ses tendresses profondes et écorchées, elle vivait avec lui, dans "un vrai bonheur," une dernière passion chaste et platonique.

Mais le dernier automne avait été très dur, malgré les flammes dédiées au bien-aimé.

L'hiver encore plus.

Quant au printemps, il s'affichait morose pour celle qui souvent profitait de ces mois-là pour s'échapper vers d'autres horizons.

L'été approchait mais il ne semblait guère promettre de grandes joies à qui ne voulait exister qu'au présent immédiat ou au futur, et cela depuis longtemps et quoi qu'il lui fut arrivé.

Partir, toujours partir.

Vivre, toujours vivre l'événement nouveau, la lecture du matin, la musique du soir, le projet du lendemain, la jeunesse retrouvée, à travers toutes les sensations quelles qu'elles soient, ici ou là-bas.

C'était la seule vie de Francine.

L'été qui frappait à la porte lui offrit l'occasion d'un dernier saut aventureux.

Vers quelle nouvelle découverte, quelle rencontre? Personne ne le saura jamais.

Francine devait bien avoir un plan, un objectif, un rendez-vous, comme auparavant, dans toutes ses expéditions précédentes.

Bonne route, Francine.

Pierre Baudson

Bruxelles 25 janvier 1996

“La Femme et le Symbolisme,”
a fragment:
La Dame en Détresse de James Ensor

Francine-Claire Legrand

Bruxelles 29.01.1996

Dear Jane,

J'ai relu tous les extraits de ce dernier article qu'avait déjà préparé Francine. Khnopff, Rops, Léon Frédéric, Ensor, pour toi. J'ai finalement retenu deux parties d'un début de chapitre Ensor où il est question de *La Dame Sombre* (MRBAB) et de *La dame en détresse*. C'est cette dernière que j'ai retenue. Tu comprendras pourquoi.

Pierre Baudson

La Dame en Détresse de James Ensor

La femme symboliste est un thème rare dans l'oeuvre d'Ensor. On ne peut guère en citer que trois exemples et c'est aujourd'hui. Après de longues réflexions sur les caractères propres du Symbolisme que ces représentations nous paraissent mériter cette épithète. [. . .]

La dame en détresse, qu'a-t-elle traversé comme épreuve ou ressenti comme frayeur? Nous ne le saurons jamais. Elle rentre. Elle se jette sur son lit. Elle s'y noie comme dans un océan, elle y flotte comme sur un radeau. Au premier plan, à même le tapis, il y a le chapeau précipitamment jeté. Cet objet, comme le parasol vermillon de *La dame sombre*, témoigne de la réalité

d'une vie à l'extérieur de cette chambre, avec des passants, des fiacres, des magasins, des terrasses de café. Mais ici, c'est l'isolement, plus frémissant de vérité que dans le tableau un peu prétentieux de Khnopff qui porte ce nom, 1892, (coll. particulière, Bruxelles). Peut-être est-elle là, la dame d'Ensor, pour reprendre son souffle; peut-être a-t-elle voulu à tout prix atteindre ce lit comme un refuge dans le chaos de l'existence; peut-être pour y sombrer plus profond encore parce que personne n'est présent pour la rassurer? De nouveau, rien n'est expliqué, tout est suggéré. Mais, par l'attitude d'abandon du personnage, on peut communiquer avec l'angoisse existentielle. [...]

Francine-Claire Legrand



Fig. 7-2 James Ensor. *La Dame en Détresse*. Oil on canvas, 1882. (Photo: Copyright IRPA-KIK Brussels, C. Estate of James Ensor/VAGA, New York, 1995)



Curriculum Vitae¹

Born, Brussels (Saint-Gilles), 24 August 1916.

Undergraduate degree from the Université Libre de Bruxelles,
1933-34 (Philosophie et Lettres).

Graduate of the Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et
d'Archéologie in the History of Art, "with great distinction,"
1938.

Awarded Commemorative War medal, 1940-45; and Medal
during the Resistance.

Librarian at the Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique,
1950-58.

Adjunct Curator to the Museum in 1958-62.

Doctorate from the University of Paris in the History of Mod-
ern Art, with "very honorable distinction," 1959.

Head of the Department of Modern Art from 1963-1981. Un-
der Legrand's auspices the Archives de l'Art Contemporain

1. I wish to thank the Archives de l'Art Contemporain (through the good
graces of Anne Adriaens and Micheline Colin), for providing Francine-
Claire Legrand's personal copy of her curriculum vitae dating from
1974.

came into being. During her leadership as Head of the Department of Modern Art many key works entered the collection among them those by Surrealist artists: Delvaux, Magritte, Ernst, Dali and Tanguy. She was the curator of numerous exhibitions and maintained a dual interest in the art of the Symbolists as well as contemporary painting and sculpture. To that end she was a chief collaborator on the International Review *Quadrum* (see Legrand Bibliography), served on the editorial board of *Clés pour les Arts* (see Legrand Bibliography), as well as being a key participant in the making of documentary films pertaining to the visual arts.

Legrand held memberships in the Conseil d'Administration de l'Association belge des Critiques d'Art and the l'Association International des Critiques d'Art. She was also a member of the Conseil d'Administration du Centre du film sur l'art (CFA), International Council of Museums (ICOM) and the Libre Académie de Belgique.

Officer of the Order of Léopold, 1968.

Deceased, 17 June 1995, Brussels (Saint-Gilles).

Francine-Claire Legrand: A Bibliography of Her Writings¹

Christopher Quinn

Books

- La Peinture en Belgique des Primitifs à nos Jours*. Brussels: Editions de la Connaissance, 1954.
- Les Peintres Flamands de Genre au XVIIe Siècle*. Brussels: Editions Meddens, 1963.
- Ensor, Cet Inconnu*. Brussels: La Renaissance du Livre, 1971.
- Gaston Bertrand*. Brussels. Editions Irene Dossche, 1972.
- Symbolism in Belgium*. Brussels: Laconti, 1972.
- Léon Spilliaert: et son époque*. Tielt, Belgium: Editions Lannoo, 1981.
- Bram Bogart*. Tielt, Belgium: Uitgeverij Lannoo, 1988.
- Ensor*. Brussels: La Renaissance du Livre, 1990.
- Ensor, la Mort et le Charme: un autre Ensor*. Antwerp: Fonds Mercator, 1993.

Journal Articles

- "Un 'Combat de Cavaliers' par Sébastien Vrancx." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1 (1952): 95-102.²

- "Baschenis et l'Amour des Formes." *Les Arts Plastiques* 5 (1953): 375-381.
- "Some Little Known 'Arcimboldeschi.'" *Burlington Magazine* 96 (1954): 210-214.
- "Variations sur le Thème 'Diane et Callisto.'" *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 3 (1954): 25-32.
- "Erasmus Quellin, Peintre de Batailles." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 5 (1956): 61-69.
- "un 'Festin de Balthazar' au musée des Beaux-Arts de Poitiers. Dibutade II, Fascicule Spécial Les Amis des Musées de Poitiers. (1956): 8-14.
- "Giuseppe Arcimboldo." *Graphis* 63 (1956): 64-65, 83.
- "Jan Cox." (Jeunes Artistes) *Quadrum* 2 (1956): 172-173.³
- "Roel d'Haase." (Jeunes Artistes) *Quadrum* 2 (1956): 176-177.
- "Abel Grimmer, Peintre d'Architectures." *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 26 (1957): 163-167.
- "Eugène Dodeigne." (Jeunes Artistes) *Quadrum* 3 (1957): 152-153.
- "Serge Vandercam." (Jeunes Artistes) *Quadrum* 3 (1957): 164-165.
- "Jan Burssens." (Jeunes Artistes) *Quadrum* 4 (1957): 142-143.
- "Les Nouvelles Acquisitions du Musée de Sculpture en Plein Air de Middelheim (Anvers)." *Quadrum* 4 (1957): 131-138.
- "A Propos de la 'Grand Composition Rouge' de Louis van Lint." *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 7 (1958): 101-108.
- "Paul Klee." In "14 Chefs-d'Oeuvre de l'Exposition, '50 Ans d'art moderne.'" *Quadrum* 5 (1958): 80-81.
- "Expo 58: Regards sur l'Art Moderne." *Quadrum* 5 (1958): 95-136.
- "L'arte in Belgio dopo Ensor." *Ausonia* (1959 August): 257-265 (plus unnumbered plates).

- "Pol Mara." (Jeunes Artistes) *Quadrum* 6 (1959): 156-157.
- "La Nouvelle Peinture Américaine." *Quadrum* 6 (1959): 174-175.
- "La Peinture et la Sculpture au Défi." *Quadrum* 7 (1959): 23-52.
- "Ve Biennale de Sculpture à Middelheim (Anvers)." *Quadrum* 7 (1959): 159-161.
- "Paul van Hoeydonck." (Jeunes Artistes) *Quadrum* 8 (1960): 152-153.
- "G58: Centre d'Art d'Avant Garde à Anvers (Hessenhuis)." *Quadrum* 8 (1960): 162-163.
- "Georges Callignon." *Quadrum* 9 (1960): 150-151.
- "L'Expressionnisme Belge au Musée d'Art Moderne de Bruxelles." *La Revue Française de l'élite européenne* 119 (1960): 9-20.
- "Heerbrant." *Quadrum* 10 (1961): 93-98.
- "Pierre Alechinsky." *Quadrum* 11 (1961): 123-132.
- "Peinture et Ecriture." *Quadrum* 13 (1962): 5-48.
- "Bram Bogart." *Quadrum* 15 (1963): 115-122.
- "Petit Plaidoyer pour l'Irréalisme . . . à propos de Pol Bury, Paul van Hoeydonck et Vic Gentils." *Quadrum* 17 (1964): 39-54.
- "Le Chant du Mal de Roel D'Haese." *Quadrum* 17 (1964): 156-157.
- "Ensor, Les XX et la Peinture Française." *Médecine de France* 135 (1962): 17-27.
- "Félix Roulin." *Quadrum* 14 (1963): 148-149.
- "Les Archives de l'Art Contemporain en Belgique." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 13 (1964): 6-10.
- "Walter Leblanc." *Quadrum* 19 (1965): 152-153.
- "Le Prométhée de Jean Dewasne au Musée d'Art Moderne de Bruxelles: un Manifeste." *Quadrum* 19 (1965): 158-160.

- "Octave Maus, Secrétaire des XX (1884-1893), Directeur de 'La Libre Esthétique' (1894-1914)." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 15 (1966): 11-15.
- "Les Lettres de James Ensor à Octave Maus." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 15 (1966): 17-20.
- "Fernand Khnopff - Perfect Symbolist." Translation by Angus Malcolm. *Apollo* 85 (1967): 278-287.
- "Il Simbolismo in Belgio." *Arte Illustrata* 19-21 (1969): 55-61.
- "James Ensor: Jésus Montré au Peuple." *Peinture Vivante* 7 (1969-70): (no pagination).
- "La Technique d'un Peinture: un Document de Léopold Sauvage aux Archives de l'Art Contemporain en Belgique." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 20 (1971): 130-144.
- "Une Idée, Pas un Style." *Clés pour les Arts* 8:2 (1976 February): 21-23.
- "Henry de Groux - Léon Bloy et Lautréamont." *Revue de l'Université de Bruxelles* (1981/3): 67-73.
- "Notes pour des Rencontres Peinture/Poésie." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 34-37 (1985-88): 401-410.
- "Rops et Baudelaire." *Gazette des Beaux-Arts* 108 (1986): 191-200.
- "Ensor Le Précurseur." *Les Temps Modernes* 526 (1990): 139-148.

Essays in Books and Exhibition Catalogs⁴

- Author of unsigned entries on Flemish and German art in *L'Europe Humaniste*. Brussels: Editions de la Connaissance, S.A., 1954. (E.C.)
- Contributor of entries on 19th and 20th century artists in *Art Moderne/Moderne Kunst*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1958 (2nd edition 1963).

- Contributor of biographical entries in *Dictionnaire de la Sculpture Moderne*. Paris: Hazan, 1960.
- Author of text in *Vasarely*. Brussels: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1960. (E.C.)
- Introduction to *Les Loisirs et les Jeux*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1961. 6-47. (E.C.)
- Essay in *Le Courant Expressionniste en Belgique de 1880 à nos jours*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1962. (E.C.)
- Preface and Author of several catalog entries in *Le Groupe des XX et Son Temps*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1962. (E.C.)
- Introduction to *Abstraction Lyrique et Abstraction Construite*. Brussels: Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, 1963. (E.C.)
- Essay in *Le Courant Réaliste en Belgique du XIXe Siècle à nos jours*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1963. (E.C.)
- Introduction to *La Part du Rêve*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1964. (E.C.)
- "Belgian Art 1884-1918." Essay in *Autour de 1900: L'Art Belge (1884-1918)*, 3-8. London: Arts Council, 1965.
- Introduction to *Espaces de l'Art Abstrait*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965. (E.C.)
- Introduction to Evocation des "XX" et de "La Libre Esthétique." Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1966.
- Introduction to *De l'allégorie au Symbole*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1968. (E.C.)
- "Propos sur les Signes et l'Oeuvre Ouverte." In *Depuis 45: L'Art de Notre Temps*, Vol. 1, 104-137. Brussels: La Connaissance S.A., 1969-1972.
- "Vasarely. L'Insertion de l'Artiste dans le Monde Contemporain." In *Depuis 45: l'Art de Notre Temps*, Vol. 1, 190-206. Brussels: La Connaissance S.A., 1969-1972.

- Introduction to *Images et Signes de l'Homme*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1970 (no pagination). (E.C.)
- "Ensor, James." In *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 6, 272-274. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1968.
- "Notes Pour Une Biographie." In *Hommage à Léon Spilliaert*, 7-9. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1972. (E.C.)
- "'Avant-dire:' La Marée Symboliste." In *Peintres de l'Imaginaire: Symbolistes et Surréalistes Belges*, 15-18. Brussels: Laconti, 1972. (E.C.)
- Major contributor of biographical entries in *De Ingres à Paul Delvaux: Oeuvres de Peintres, Sculptures, Graveurs, Membres de l'Académie aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique . . .* Brussels: Palais des Académies, 1973. (E.C.)
- Introduction to *Alechinsky, Cent Vingt Dessins, Donation de l'Artiste*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1973. (E.C.)
- "Wiertz ou le Vertige de l'Imaginaire." In *Antoine Wiertz, 1806-1865*. Paris: J. Damase, 1974. (Originally published in *Le Symbolisme en Belgique*, Brussels: Belgique, Art du Temps, 1971.)
- Introduction to *Gaston Bertrand*, 9-14. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1974. (E.C.)
- Forward to *Painters of the Mind's Eye: Belgian Symbolists and Surrealists*, 9-18. Brussels: Laconti, 1974. (E.C.)
- "Dialogue avec Maeterlinck." Preface to *Univers Maeterlinck*. Brussels: Théâtre National, 1976.
- "Leihen und Wiedergeben." In *Nachbilder: vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, 217-220. Hanover: Kunstverein Hanover, 1979. (E.C.)
- "De l'Instinct à la Reflection." In *150 Ans d'art Belge: dans les Collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 22-29. Brussels: Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, 1980. (E.C.)

- "Léon Spilliaert." In *Léon Spilliaert: Symbol and Expression in 20th Century Belgian Art*, 29-44. Washington: Phillips Collection, 1980. (E.C.)
- "Spilliaert et le 'fantastique réel.'" and "Catalogue des Oeuvres." In *Léon Spilliaert: 1881-1946*, 25-33. Paris: Association Française d'Action Artistique, 1981. (E.C.)
- Contributor of catalog entries on "Jean Delville," "James Ensor," "Fernand Khnopff," and "Xavier Mellery" in *Le Symbolisme in Europe*. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1976. (E.C.)
- Introductory essay in *Le Symbolisme dans le dessin belge*. Brussels: Imprimerie Laconti, 1979.
- "The Symbolist Movement." In *Belgian Art 1880-1914*, 57-70. Brooklyn, New York: Brooklyn Museum, 1980. (E.C.)
- "Jean Delville Peintre Idéaliste." In *Jean Delville Peintre, 1867-1953*, 62-92. Brussels: Editions Laconti, 1984.
- "Das Androgyn und der Symbolismus." In *Androgyn: Sehnsucht Nach Vollkommenheit*, 75-112. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1987. (E.C.)
- "L. Spilliaert." In *Expressions Flamandes 1900-1930*, 36-51. Villeneuve d'Ascq: Musée d'Art Moderne, 1988. (E.C.)
- "Der Symbolismus in der Belgischen Zeichnung." In *Pastelle und Zeichnungen des Belgischen Symbolismus*, 35-40. Frankfurt am Main: Frankfurter Kunstverein, 1988. (also French translation)
- Introduction to *Léon Spilliaert 1881-1946*, 7-11. Translated by Lance Entwistle. London: Entwistle and Co., Ltd., 1989.

Notes

1. Thanks to the Archives de l'Art Contemporain for sharing a copy of Francine Legrand's bibliography dating from the 1960s.
2. Legrand had a long association with the *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. She was a frequent contributor of scholarly articles, as well as a contributor to the column "La Vie des Musées."
3. Legrand was involved with *Quadrum*, both on an editorial and scholarly level, for the entire run of the journal, twenty issues from 1956-1966. She was one of the Secrétaires Adjointes from issue number one in 1956 through issue number four in 1957. Beginning with issue number five in 1958 and continuing through issue number twenty in 1966, she was one of the representatives from Belgium on the Comité International de Rédaction. In addition to her administrative activities for the journal, she was also a frequent contributor of scholarly articles. She wrote articles for the "Jeunes Artistes," or "Young Artists" column. Legrand was also a contributor to the "Documentation" section of the journal, writing on expositions, books, and acquisitions in Belgium.
4. Exhibition catalogs are designated (E.C.).

Selected Bibliography

Books and Articles

- Aron, Paul. "Les Arts et les lettres en 1886." In *1886, La Wallonie née de la grève?* By Marinette Bruwier, et. al., 151-66. Brussels: Editions Labor, 1990.
- . "Le symbolisme belge et la tentation de l'art social: une logique littéraire de l'engagement politique." *Les Lettres romanes* 40 (1986): 316.
- . *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913). L'expérience de l'art social: d'Edmond Picard à Émile Verhaeren.* Brussels: Editions Labor, 1985.
- Bacou, Roseline. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon.* Edited by Ari Redon. Paris: Librairie José Corti, 1960.
- . *Odilon Redon.* 2 vols. Geneva: Cailler, 1956.
- Barrows, Suzanne. *Distorting Mirrors, Visions of the Crowd in Late 19th Century France.* New Haven: Yale University Press, 1981.
- Baudson, Pierre. *Les trois vies de Constantin Meunier.* Brussels: Banque Nationale de Belgique, 1979.
- . "La Collection du Musée Constantin Meunier. Approche de trois modes d'expression d'un artiste." In *Miscellanea Philippe Roberts-Jones, Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1-3 (1985-1988).
- Block, Jane. "La Maison d'Art: Edmond Picard's Asylum of Beauty." In *Irréalisme et Art Moderne, Les voies de l'imaginaire dans l'art des XVIIIe, XIXe, et XXe siècles, Mélanges Phillippe*

- Roberts-Jones*. Edited by Michel Draguet. Brussels: Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1991.
- . "A Neglected Collaboration: Van de Velde, Lemmen, and the Diffusion of the Belgian Style." In *The Documented Image: Vision in Art History*, 147-164. Syracuse: Syracuse University Press, 1987.
- . *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- Borsi, Franco, and Paolo Portoghesi. *Victor Horta*. Translated from the Italian by Jean-Marie Van der Meerschen. Brussels: Marc Vokaer, 1970. English edition. New York: Rizzoli, 1991.
- Borsi, Franco and Hans Wieser. *Bruxelles, capitale de l'Art nouveau*. Brussels: Marc Vokaer Editeur, 1992.
- Braet, Herman. *L'accueil fait au symbolisme en Belgique 1885-1900*. Brussels: Palais des Académies, 1967.
- Buls, Charles. "Revue de l'architecture en Belgique." *Journal of the Royal Institute of British Architects* 4, 3d ser., no. 19 (October 1897).
- Canning, Susan M. "The Ordure of Anarchy: Scatological Signs of Self and Society in the Art of James Ensor." *Art Journal* 52 (Fall, 1993): 47-53.
- . "A History and Critical Review of the Salons of 'Les Vingt': 1884-1893." Ph.D. Diss., Pennsylvania State University, 1980.
- Cardon, Roger. *Georges Lemmen (1865-1916)*. Antwerp: Petraco-Pandora, 1990.
- Chartrain-Hebbelinck, Marie-Jeanne. "Les lettres de Théo van Rysselberghe à Octave Maus." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 15 (1966): 55-112.
- Chlepner, B. S. *Cent ans d'histoire sociale en Belgique*. Brussels: Institut de sociologie Solvay, 1956.
- Closson, E. and L. Van den Borren (eds.). *La Musique en Belgique du Moyen Âge à nos jours*. Brussels: La Renaissance du Livre, 1950.

- Crawford, Alan. *C. R. Ashbee, Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Curl, James Stevens. *The Art and Architecture of Freemasonry: An Introductory Study*. Woodstock, N. Y.: The Overlook Press, 1993.
- De Sadeleer, Pascal. *Max Elskamp. Poète et graveur, Catalogue raisonné d'un ensemble exceptionnel de son oeuvre littéraire et graphique*. Brussels: Librairie Simonson, 1985.
- Delevoy, Robert L., Catherine De Croës and Gisèle Ollinger-Zinque. *Fernand Khnopff*. Brussels: Lebeer Hossmann, 1979. 2nd ed. 1987.
- Demolder, Eugène. *Sous la Robe: Notes d'audience, de palais et d'ailleurs d'un juge de paix*. Paris: Société du Mercure de France, 1897.
- Destrée, Jules. *Lettres inédites à Jules Destrée*. Edited by Gustave Vanwelkenhuyzen. Geneva: Droz, 1967.
- . *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*. Brussels: Deman, 1891.
- Dierkens-Aubry, Françoise and Jos. Vandembreden. *Art nouveau en Belgique. Architecture et Intérieurs*. Louvain-la-Neuve: Duculot 1991.
- Draguet, Michel. *Khnopff, ou, l'ambigu poétique*. Monographies de l'art moderne. Brussels: Snoeck-Ducaju & Zoon: Crédit Communale, 1995.
- Dumont, Georges-Henri. *Histoire de la Belgique*. Marabout: Librairie Hachette, 1977.
- Fontainas, Luc and Adrienne. "Biographie et bibliographie d'Edmond Deman." *Bulletin du Bibliophile* 3 (1986): 309-379 and 4 (1986): 485-582.
- Friedman, Donald Flanell. *An Anthology of Belgian Symbolist Poets*. New York: Garland, 1992.
- . *The Symbolist Dead City. A Landscape of Poesis*. New York: Garland, 1990.
- Gamboni, Dario. *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris: Editions de Minuit, 1989.

- Gilsoul, R. *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges*. Mémoires, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique. Brussels: Palais des Académies, 1936.
- Gorceix, Paul. *Le Symbolisme en Belgique*. Heidelberg: C. Winter, 1982.
- . "De la spécificité du Symbolisme Belge." *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises* 56 (1978).
- Haesaerts, Paul. *James Ensor*. Stuttgart: G. Hatje, 1957.
- Hammacher, Abraham Marie. *Le Monde de Henry van de Velde*. Anvers: Editions Fonds Mercator, 1967.
- Hanse, Joseph. *Histoire Illustrée de la littérature belge de langue français*. Brussels: La Renaissance de Livre, 1926.
- Harrison, Sharon R. *The Etchings of Odilon Redon: a catalogue raisonné*. New York: Da Capo Press, 1986.
- Hasquin, Hervé, ed. *Visages de la franc-maçonnerie Belge du XVIIIe au XXe siècle*. Brussels: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.
- Herbert, Eugenia. *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*. New Haven: Yale University Press, 1961.
- Hilden, Patricia. *Women, Work, and Politics, Belgium 1830-1914*. Oxford: Clarendon, 1993.
- Hobbs, Richard. *Odilon Redon*. London: Studio Vista, 1977.
- Hoozee, Robert. *James Ensor, Dessins et Estampes*. Antwerp: Fonds Mercator, 1987.
- Horta, Victor. *Mémoires*. Edited with notes and introduction by Cécile Dulière. Brussels: Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985.
- Journal des Destrée*. Mémoires de la vie littéraire. Brussels: Lacomblez, 1891.
- Legrand, Francine-Claire. *Ensor, la mort et le charme: un autre Ensor*. Antwerp: Bibliothèque des amis du Fonds Mercator, 1993.

- . *Ensor, cet inconnu*. Brussels: La Renaissance du livre, 1971. New edition. 1990.
- . *Le Symbolisme en Belgique*. Brussels: Laconti, 1970.
- . "Les lettres de James Ensor à Octave Maus." *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15, no. 1-2 (1966): 17-50.
- Lesko, Diane. *James Ensor, the Creative Years*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Lettres d'Odilon Redon 1878-1916: publiés par sa famille*. Preface by Marius-Ary Leblond. Brussels: G. van Oest, 1923.
- Levy, Suzy, ed. *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes*. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- Loyer, François, and Jean Delhaye. *Victor Horta: Hôtel Tassel 1893-95*. In French and English, English translation by Susan Day. Brussels: AAM Editions, 1986.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance*. Vol. 1. Edited by Henri Mondor and Jean-Pierre Richard. Vols. 2-11. Edited by Henri Mondor and Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1959-1985.
- Matthews, Andrew Jackson. *La Wallonie, 1886-1892. The Symbolist Movement in Belgium*. New York: King's Crown Press, 1974.
- Maus, Madeleine Octave. *Trente années de lutte pour l'art 1884-1914*. Brussels: l'Oiseau Bleu, 1926. Reprint. 1980.
- McGough, Stephen C. *James Ensor's "The Entry of Christ into Brussels in 1889"*. New York: Garland, Outstanding Dissertations in the Fine Arts, 1985.
- Mellerio, André. *Odilon Redon*. Paris: Société pour l'étude de la gravure française, 1913. Reprint. New York: Da Capo Press, 1968.
- Nefontaine, Luc. *La Franc-Maçonnerie, une fraternité révélée*. Paris: Découvertes Gallimard, 1994.

- Oostens-Wittamer, Yolande. *Victor Horta. l'Hôtel Solvay*. 2 vols. Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Collège Erasme, 1980.
- The Painter of Modern Life and other essays*. Translated and edited by Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1964.
- Picard, Edmond. *Une Grande aventure juridique*. Brussels: Veuve Ferdinand Larcier, 1921.
- Ploegaerts, Léon and Pierre Puttemans. *L'Oeuvre architecturale de Henry Van de Velde*. Brussels: Atelier Vokaer, 1987.
- Primitivism, Cubism, Abstraction, The Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press; London: Open University, 1993.
- Puttemans, Pierre. *Modern Architecture in Belgium*. Translated by Mette Willert. Brussels: Marc Vokaer, 1976.
- Ranieri, Liane. "Bruxelles au coeur de l'état libéral (1830-1870)." In *Histoire de Bruxelles*, edited by Mina Martens, 333-381. Toulouse: Éditions Universitaires, 1979.
- . *Léopold II: Urbaniste*. Brussels: Hayez, 1973.
- Redon, Odilon. *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: Librairie José Corti, 1961. New edition. 1979. 1st edition. Paris: H. Floury, 1922.
- Roberts-Jones, Philippe. *Bruxelles: Fin de Siècle*. Paris: Flammarion, 1994.
- . *Image donnée, image reçue*. Brussels: Palais des Académies, 1989.
- . *L'Alphabet des circonstances: essais sur l'art des XIXe et XXe siècles*. Brussels: Académie Royale de Belgique, 1981.
- . *La Peinture irréaliste au XIXe siècle*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1978.
- . *Du Réalisme au Surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*. Brussels: Laconti, 1969. rev. ed. 1994.
- Sandström, Sven. *Le monde imaginaire d'Odilon Redon: étude iconologique*. Lund: Gleerup, 1955.

- Smets, Marcel. *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*. Liège: Mardaga, 1995.
- Stockhem, Michel. *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*. Liège: Mardaga, 1990.
- Tricot, Xavier. *James Ensor: catalogue raisonné des Peintures*. 2 vols. Paris: La Bibliothèque des arts, 1992.
- Van de Velde, Henry. *Geschichte meines Lebens*. Munich: R. Piper & Co., Verlag, 1962.
- . *Récit de ma vie. Anvers, Bruxelles, Paris, Berlin*. Vol. 1, 1863-1900. Edited by Anne Van Loo and Fabrice van de Kerckhove. Brussels: Versa, 1992.
- Van Ginneken, Jaap. *Crowds, Psychology and Politics, 1871-1899*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Vander Linden, A. "Octave Maus et la Vie Musicale belge." *Mémoires, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts* (1950): 5-98.
- Les XX. Catalogue des dix expositions annuelles*. Reprint. Brussels: Centre international pour l'étude du XIXe siècle, 1981.
- Watelet, J.-G. *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur 1858-1910*. Brussels: Académie Royale de Belgique, 1975.
- Weisgerber, Jean. *Les Avant-gardes littéraires en Belgique: au confluent des arts et des langues, 1880-1950*. Brussels: Labor, 1991.
- , ed. "La Jeune Belgique et cent ans d'avant garde." *Bulletin, Académie Royale de Langue et Littérature Françaises* 59 (1981): 206-223.

Exhibition Catalogs

- Légrand, Francine-Claire. *Le Groupe des XX et leur temps*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1962.
- Henry Van de Velde, 1863-1957*. Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1963.
- Autour de 1900. L'art belge (1884-1901)*. London: The Arts Council, 1965.

- Evocation des XX et de la Libre Esthétique.* Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1966.
- Rétrospective Emile Claus, 1849-1924.* Ghent: Museum voor Schone Kunsten, 1974.
- Oostens-Wittamer, Yolande. *L’Affiche belge 1892-1914.* Brussels: Bibliothèque Royale Albert Ier, 1975.
- Art Nouveau Belgium/France.* Houston: Rice Museum, 1976.
- Ensor.* New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1976.
- Le Symbolisme en Europe.* Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976.
- Arbeit und Alltag: soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830-1914.* Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1978.
- Post-Impressionism: Cross-Currents in European Painting.* London: Royal Academy of Arts, 1979-1980.
- Art et Société en Belgique, 1848-1914.* Charleroi: Palais des Beaux-Arts, 1980.
- Belgian Art, 1880-1914.* New York: The Brooklyn Museum, 1980.
- Het landschap in de Belgische kunst, 1830-1914.* Ghent: Museum voor Schone Kunsten, 1980.
- Belgique Art Nouveau.* Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1980-1981.
- Les XX au Musée de Bruxelles.* Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1981.
- George Minne en de kunst rond 1900.* Ghent: Museum voor Schone Kunsten, 1982.
- Fernand Khnopff and the Belgian Avant-Garde.* Chicago: David and Alfred Smart Gallery, 1984.
- Aspecten van het Symbolisme. Tekeningen en pastels.* Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1985.
- Autour de Jules Destrée.* Charleroi: Institut Jules Destrée, 1986.
- Heywood Sumner: Artist and Archaeologist 1853-1940.* Edited by Margot Coatts and Elizabeth Lewis. Winchester: Winchester City Museum, 1986.

- Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d’enseignement.* Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1987.
- Henry van de Velde (1863-1957) Schilderijen en tekeningen. Paintings and Drawings.* Anvers: Musées Royaux des Beaux-Arts, 1988.
- Canning, Susan M. *Le cercle des XX.* Brussels: Tzwern-Aisinber Fine Arts, 1989.
- Gott, Ted. *The Enchanted Stone: The Graphic World of Odilon Redon.* Melbourne, Victoria: National Gallery of Victoria, 1990.
- L’Impressionisme et le fauvisme en Belgique.* Edited by Serge Goyens de Heusch. Brussels: Musée communal d’Ixelles, 1990.
- Fin de siècle, dessins, pastels et gravure belges de 1885 à 1905.* Brussels: Galerie de la CGER, 1991.
- A. W. Finch, 1854-1930.* Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1992.
- Block, Jane. *Homage to Brussels, the Art of Belgian Posters 1895-1915.* New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1992.
- Les XX and The Belgian Avant-Garde. Prints, Drawings and Books ca. 1890.* Edited by Stephen Goddard. Ghent: Museum voor Schone Kunsten; Lawrence: University of Kansas, 1992.
- Théo van Rysselberghe, neo-impressionist.* Edited by Robert Hoozee. Ghent: Museum voor Schone Kunsten, 1993.
- Les XX & La Libre Esthétique: Cent ans après.* Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993.
- Gauguin, Les XX et la Libre Esthétique.* Edited by Françoise Dumont. Liège: Musée d’Art moderne et d’Art contemporain de la Ville de Liège, 1994.
- Impressionism to Symbolism; The Belgian Avant-Garde 1880-1990.* Edited by MaryAnne Stevens with Robert Hoozee. London: Royal Academy of Arts; Ghent: Ludion, 1994.

Druick, Douglas W. et. al. *Odilon Redon prince of dreams 1840-1916*. Chicago: The Art Institute of Chicago; New York: Harry N. Abrams, 1994.

Théberge, Pierre. *Lost Paradise: Symbolist Europe*. Montreal, Quebec: Montreal Museum of Fine Arts, 1995.

Contributors' Notes

Pierre Baudson est conservateur, chef de la section sculptures et dessins des XIXe et XXe siècles aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et conservateur du Musée Constantin Meunier. Il a publié sur Meunier et continue ses recherches sur ce personnage dans une optique à la fois d'historien contemporain et d'historien d'art, ce qui correspond à ses deux formations universitaires à l'Université Libre de Bruxelles. Il a été un collaborateur de longue date de Francine-Claire Legrand lorsqu'elle dirigeait le Département d'art moderne.

Jane Block has published extensively on Belgian art at the turn of the century in its multiple manifestations—posters, paintings, book and decorative arts. She has focused upon Les XX and some of the key artists in the group, namely Georges Lemmen, Henry van de Velde and Théo van Rysselberghe. She is currently preparing a monograph (which she hopes will coincide with a retrospective exhibition) on the artist, Gisbert Combaz. Jane Block is director of the Ricker Library of Architecture and Art at the University of Illinois at Urbana/Champaign and Professor of Library Administration.

Susan M. Canning has written extensively on the interaction of Belgian art and society in the late 19th century. In addition to publishing essays on the Belgian avant-garde art group Les XX and its members Fernand Khnopff and James Ensor, Professor Canning also organized an exhibition of the paintings and drawings of Henry van de Velde for the Royal Museum in Antwerp and the Kröller-Müller Museum in Otterlo, Holland. Dr. Canning has taught in Ohio, North Carolina and California and is currently Associate Professor and Chairperson of

the Department of Art at the College of New Rochelle where she teaches courses on modern and contemporary art history.

Danielle Derrey-Capon est licenciée en Philosophie et Lettres (Psychologie et Sciences Humaines) de l'Université Catholique de Louvain (U.C.L.). Elle est attachée scientifique au Centre International pour l'Etude du XIXe siècle (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, MRBAB), Bruxelles. Danielle Derrey a participé activement aux expositions *Félicien Rops* (Paris, Musée des Arts Décoratifs—Bruxelles, MRBAB, 1984) et *Fernand Khnopff* (Bruxelles, MRBAB, 1987) et assuré le Commissariat des rétrospectives *Alfred William Finch* (Helsinki, Ateneum, 1991—Bruxelles, MRBAB, 1992) et *Henri Evenpoel* (Bruxelles, MRBAB, 1994), artiste dont elle a publié le catalogue raisonné et édité la correspondance. Elle a également prêté sa collaboration à de nombreuses publications belges et étrangères se rapportant à la période 1880-1914. Derrey prépare actuellement, avec Catherine de Croës, un ouvrage de synthèse sur *La Libre Esthétique*, et collabore au catalogue de l'exposition *Le Symbolisme en Europe* qui sera présentée au Japon en 1996-1997. Elle travaille à plusieurs projets (publications et expositions) concernant Xavier Mellery, Marcel Jefferys, James Ensor.

David Hanser is Associate Professor, School of Architecture, Oklahoma State University, where he teaches architectural history, theory, and design. Before going to Oklahoma, he taught for seven years in the University of Illinois School of Architecture's program at Versailles. He has directed Oklahoma State's summer foreign studies program for the last fifteen years. His doctoral dissertation, "The Early Works of Victor Horta: The Origins of Art Nouveau Architecture," investigates the sources of Horta's architectural theory, practice, and decoration.

Adrienne et Luc Fontainas, que des attaches familiales relient à cette période de la littérature et de l'art, ont publié une "Biographie et bibliographie d'Edmond Deman" dans le *Bulletin du bibliophile* en 1986. Ils détiennent des archives provenant de cet éditeur, auquel ils consacrent une monographie à paraître en 1997 à Bruxelles, aux Editions Labor, collection

Archives du Futur. Il sont également les auteurs d'un essai sur "Théo Van Rysselberghe et l'ornementation du livre," in Robert Hoozee et Helke Lauwaert, *Théo Van Rysselberghe néo-impressionniste* (Musée des Beaux-Arts de Gand: Pandora, 1993). Ils ont aussi traduit de nombreux textes relatifs à l'art de la fin du XIXe siècle.

Amy F. Ogata recently received her doctorate from Princeton University. Her dissertation is entitled "Cottages and Crafts in fin-de-siècle Belgium: Artisans, Antimodernism and Art Nouveau." She has contributed to the *Print Quarterly* and the *Encyclopedia of Interior Design*. Amy Ogata currently holds the Jane and Morgan Whitney Fellowship in the Department of Twentieth Century Art at the Metropolitan Museum of Art in New York City, where she is assisting with the Charles Rennie Mackintosh retrospective. She will be an instructor this fall at the Cleveland Museum of Art.

Index

- Abry, Léon, works: *Exposition d'Affiches Artistiques*, 201, illus. 199
- Allen, George, 83, 91
- Alliance Libérale, *see* Freemasonry
- Amis Philanthropes, Les, 11, 27, 34n.1, 35n.3
- André, Albert, 101, 127
- Anspach, Jules, 42
- L'Art Moderne*, 2, 3, 99, 141, 145, 183
- Art Nouveau, 4, 12, 13, 22, 35n.7, 35-36n.8, 68, 73, 92, 93
- Arts and Crafts Exhibition Society, 67, 82
- Ashbee, C.R., 67, 82, 84, 91
- Aurier, G.-Albert, 75, 86
- Autrique, Eugène, 11, 12, 13, 19, 27, 29 34n.2, 35n.3; biographical information 16-17, 38n.19; house, *see* Horta
- Baertson, Albert, 132n.11
- Balat, Alphonse, 12, 35n.5, 38n.23, 182
- Basoche, La*, 215n.6
- Baudelaire, Charles, 2, 41-42, 44, 45, 61n.4, 143, 160, 163; works: *Les Fleurs du Mal*, 163-64, 166; "The Painter of Modern Life," 41-42
- Bauwens family, 91
- Beauck, Eva, 135n.43
- Beauck, François, 135n.43
- Belgian Socialist Workers Party, *see* Parti Ouvrier Belge
- Bell, R. Anning, 85
- Berchmans, Emile, 87, 89
- Bernard, Emile, 67
- Besme, Victor, 42
- Béthune, Baron Jean-Baptiste, 19, 38n.23
- Beyaert, Henry, 38n.23
- Bigot, Alexandre, 82, 90
- Bing, Siegfried, 90
- Bing and Grondahl, 92
- Boch, Anna, 67, 113, 116, 122, 127, 136n.59, 188
- Boileau, Etienne, 79
- Bombe, La*, 54, "Carnaval!" illus. 55
- Bonger, Andries, 164
- Bonnard, Pierre, 101, 198
- Bordes, Charles, 133n.16
- Bosiers, R., 135n.43
- Boudin, Eugène, 127
- Bradley, Will, 200
- Brahms, Johannes, works: *Hungarian Dances*, 188
- Braun, Thomas, 206
- Bresdin, Rodolphe, 143
- Brinckmann sisters, 92
- Brontë, Charlotte, 44
- Brown, John Lewis, 138n.76
- Bruneau, Alfred, 133n.16
- Brussels Academy, 46, 62n.15
- Buls, Charles, 19, 38n.23
- Buschmann, J.E., 201, 210
- Buyse, Georges, 111-12, 113, 116, 121, 122, 127, 132n.11, 136n.59, n.62, 138n.74
- Caillebotte, Gustave, 42

- Callot, Jacques, 205
 Canneel, Eugène, 135n.43
 Caran d'Ache (pseudonym of Emmanuel Poiré), 201
 Carton de Wiart, Henri, 81, 188, 205, 206
 Cassatt, Mary, 101
 Cassiers, Henri, 202, 205
 Catholic University, Louvain, 14
 Cézanne, Paul, 101
 Chabrier, Emmanuel, 133n.16
 Chaplet, Ernest, 75, 77, 82
 Charbo, J.B., 11, 12, 34n.2, 35n.3; sketches for the Charbo banquet 25-26, 27, 39n.26
 Charpentier, Alexandre, 191
 Chausson, Ernest, 2, 133n.16
 Chéret, Jules, 198
 Claus, Emile, 4, 104, 105, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 122, 124, 127, 133n.22, 134n.28, 136n.57, n.59, 137n.72; *Lettre d'Emile Claus à George Morren*, illus. 128; *Suite de lettre d'Emile Claus à George Morren*, illus. 129; works: *Les Asters*, illus. 110
 Cobden-Sanderson, T.-J., 83
 Coddron, Oscar, 138n.74, n.76
 Collin, Albéric, works: *Exposition du Document Judiciaire*, 205, illus. 204
 Combaz, Gisbert, 1, 6, 183, 197, 202, 205, 210, 212, 217n.26, 218n.38; works: *L'Avocat*, 201, illus. 203; *Conférence du Jeune Barreau, Fête de Rentrée*, 210, illus. 211; *Les éléments*, 193; *Exposition des Beaux-Arts*, 182, 193, 202, illus. 196; *Le Feu*, 1, 6, (illus. cover); *La mer*, 193; Cover illustration for *Le Palais* 1893-94, 206, illus. 208; Cover illustration for *Palais Noël* 1894, 206, illus. 209; *1er Congrès International des Avocats*, 193, illus. 194, 217n.25; *Menu for the 1er Congrès International des Avocats*, 193, illus. 195
 Conscience, Hendrick, 44
 Courbet, Gustave, 2
 Crane, Walter, 67, 73, 83, 91; works: *Toy Books: Beauty and the Beast*, 73; *Blue Beard*, 73; *The Frog Prince*, 73, illus. 74; *Goody Two Shoes*, 73; *The Three Bears*, 73; Toy Books mentioned, 73, 74, 84, 90; other works: *Flora*, 73, *Pegasus*, 73
 Crespin, Adolphe, 202
 Cross, Henri-Edmond, 101
 Dalayprat and Lesbros, 82
 Danse, Louise, 179n.137, 218n.41; works: Cover illustration for *Palais Noël*, 206, illus. 207
 Danse, Marie, 219n.41
 Daum Frères, 82
 Daumier, Honoré, 187, 201, 205
 David, Jacques-Louis, 205
 Day, Lewis F., 85
 De Beer, Gaston, 138n.74
 De Brouckère, Charles, 42
 De Bruyn, Edmond, 197
 Debussy, Claude, 133n.16
 Degas, Edgar, 101, 127, 138n.76; *L'Envoi d'Edgar Degas à La Libre Esthétique de 1904*, illus.102
 Degouve de Nuncques, William, 113, 116, 122, 137n.72, 138n.74
 De Groux, Charles, 43; works: *The Coffee Grinder*, 61n.7
 De Groux, Henry, 215n.6
 De Laet, Aloïs, 113, 116, 122, 137n.72, 138n.74, n.76
 De la Haye, Raymond, 138n.74
 Delaherche, Auguste, 82, 90, 91; works: *Plate*, 77, illus.78
 De l'Isle-Adam, Villiers, 164, 177-78n.115
 Delsaux, J., 135n.43
 Delvin, Jean, 132n.11
 De Maertelaere, René, 198
 Deman, Edmond, 5, 141, 144, 150, 151, 153, 155, 159, 160, 162,

- 163, 164-66, 167, 169, 177n.109, 178n.126; portrait, illus. 161
 De Man, René, 135n.43
 Deman-Louveigné, Paule, 138n.74, n.76
 De Maupassant, Guy, 44
 Demolder, Eugène, 205, 215n.10; works: *Sous la Robe*, 186-87, 190
 De Mot, Emile, 12, 35n.3
 Denis, Maurice, 101
 Denonne, M., 135n.43
 Dent, J.M., 83, 91
 De Paepe-Van Halle, Maria Elisabeth, 79
 De Regoyos, Dario, 138n.74
 De Saegher, Rodolphe, 109, 112, 113, 116, 122, 127, 137n.73, 138n.74
 Des Cressonnières, Jacques, 188
 De Smet, Gustave, 135n.43, 138n.74, n.76
 De Smet, Léon, 135n.43, 138n.74
 Des Ombiaux, Maurice, 126, 137n.73
 D'Espagnat, Georges, 101, 127
 Despret, Maurice, 193
 Destrée, Jules, 5, 81, 141, 144-45, 147, 148, 149-50, 159, 162, 163-64, 169, 176n.85, 205, 206, 215n.6; portrait, illus.142; works: *Les Chimères*, 149, 166; *L'Oeuvre lithographique de Odilon Redon*, 165-68
 Destrée, Olivier-Georges, 170n.1
 Détroy, Léon, 138n.74
 Deutscher, Paul, 104
 De Ven, José, 138n.74
 Devreese, Godefroid, 35n.3
 De Weert, Anna, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 127, 133n.22, 138n.74
 De Winter, Edouard, 173n.41
 Dickens, Charles, 44
 Didisheim, Charles, works: *Gnôthi Séauton*, 210, illus.212
 Dietrich & Co., 91, 217n.22
 Dillens, Julien, 191
 D'Indy, Vincent, 2, 133n.16, works: *Symphony on a French Mountain Air*, 188
 Donnay, Auguste, 138n.74, 201
 Doudelet, Charles, 201, 202
 Dubois, Fernand, 13, 32
 Du Bois, Paul, 191
 Dufour, Médéric, 133n.16
 Dumas, Alexander, 44
 Dumercy, Charles, 201, 205, 206, 216n.21, 217n.23; works: *Boutades Judiciaires*, 187; *Pour ceux qui se font imprimer*, 197, illus.198
 Duparc, Henri, 133n.16
 Duyck, Edouard, 202
 Eckmann, Otto, 92
 Ecole St. Ghislain, 38n.23
 Eekhoud, Georges, works: *Nouvelle Carthage*, 50
 Eliot, George, 44
 Elskamp, Max, 186, 196-97, 201, 205, 218n.34; works: *Dominical* 27, 29
 Ensor, James, 1, 4, 5, 202, 205; and crowd imagery, 41-60; and Joyous Entries, 43, 54, 61n.6; member of *Les XX*, 46, 54, 63n.15; participation in *Vie et Lumière*, 104, 108, 109, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 122, 127, 136n.59, 137n.72, *Lettre de James Ensor à George Morren*, illus. 117; ties to Socialist groups and anarchist theory, 52, 54, 62-63n.15, "Carnavall" from *La Bombe*, illus. 55; works: *The Baths of Ostende*, 56; *Battle of the Golden Spurs*, 56; *Belgium in the 19th Century*, 56, 59, 60, illus. 58; *The Cathedral*, 48-50, 56, 63n.19, illus. 49; *Christ in Hell*, 56; *Comic Cortège*, 56; *The Cruel: Christ Shown to the People*, 63n.16; *The Cuirassiers of Waterloo*, 56; *La Dame en Détresse*, 5, 227-28, illus. 229; *La Dame*

- Ensor, James (continued)
Sombre, 227; *Death Pursuing a Flock of People, The Triumph of Death*, 50-52, illus. 51; *Doctrinaire Nourishment*, 56; *The Entry of Christ into Brussels in 1889*, 52-56, 59, 60, illus. 53; *The Hôtel de Ville in Brussels*, 45; *Le Lampiste*, 106; *The Last Square of Waterloo*, 56; *The Lively and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem* (series *The Aureoles of Christ*), 46-48, 50, 52, 63n.17, illus. 47; *Music in the Rue de Flandre*, 56; *Mystic Death of the Theologian*, 1880, 63n.16; *The Revenge of Hop Frog*, 56; *Roman Triumph*, 56; *The Rooftops of Ostende*, 45; *Rue de Flandre in the Snow*, 45; *The Strike, or The Massacre of the Ostende Fishermen*, 56-59, 60, illus. 57
- Espinass, Alfred, 45
 Essex and Co., 90, 91
 Evely, Léon, 177n.110
 Evenepoel, Henri, 134n.36; works: *Sunday Walk at Saint Cloud*, 43
 Ex-libri, 218n.35, *Barreau de Bruxelles*, 201, illus. 202
- Farasyn, Edgard, works: *The Old Fish Market in Antwerp in 1882*, 61n.8
Fédération artistique, La, 99, 104
 Fédération des Avocats Belges, 216n.11, *Fédération des Avocats Belges*, 191, illus. 192
 Féron, Dr., 13
 Finch, Alfred William (called Willy), 1, 77, 87, 89, 91, 92, 116, 132n.10, 136n.53, 138n.74, n.76
 Fitzroy Picture Society, 83, 84, 89, 91, 97n.30
 Flaubert, Gustave, 44, 176n.96; works: *La Tentation de Saint-Antoine*, 159, 160, 162, 163, 165, 166
 Fontainas, André, 215n.6
- Forain, Jean-Louis, 201, 205
 Fourinal, Henry, 45
 Franck, César, 2, 133n.16
 Franck, Louis, 216n.21
 Frédéric, Léon, 227
 Freemasonry: 36-7n.9-n.12; and catholicism, 13-15, 36-37n.11; and Masonic Lodges: *Alliance Libérale* 14-15, 37n.13; *Les Amis Philanthropes* 11, 27, 34n.1, 35n.3; *Espérance*, 14; *Grand Orient* 14; *Grand Temple*, 25, 26, 38-39n.26, 39n.27, illus. 22; *La Société de l'Alliance* 14; and Masonic signs and symbols 16, 24-25, 32, 39n.27, 40n.34; and politics 13-15, 36n.10, 37n.16; and secrecy, 13, 16, 27
 Frison, Maurice, 17, 38n.20
 Furnémont, Léon, 13, 32
- Gallé, Emile, 82, 90, 91
 Gaspar, Camille, 126, 135n.53
 Gauguin, Paul, 67, 89, 91, 101, 172n.35; works: *Soyez amoureuses, vous serez heureuses*, 75; *Soyez mystérieuses*, 75; *Vase decorated with Breton Scenes*, illus. 76; *The Vision of the Sermon, Jacob Wrestling with the Angel*, 75, 80
 Gavarni, Sulpice-Guillaume (called Paul), 201
 Géricault, Théodore, 187
 Gide, André, 133n.16
 Gilkin, Iwan, 5, 144, 145, 159-60, 167, 176n.85, 186; works: *La Damnation de l'Artiste*, 160, 166; *Les Ténèbres*, 160; *La Nuit*, 160, 166
 Gille, Valère, 149, 173n.50
 Gilsoul, Victor, 104
 Glansdorff, Hubert, 135n.43
 Grandville, Jean-Ignace, 201
 Grasset, Eugène, 82, 198
 Gross, Karl, 92
 Grubicy de Dragon, Vittore, 132n.11

- Guérin, Charles, 101, 106
 Guillaumin, Armand, 101, 127
- Hallet, Max, 13, 32, 188, 216n.11
 Hankar, Paul, 2
 Hannon, Théo, 45, 62n.15
 Hauptmann, Gerhardt, 44
 Hazledine, Alfred, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 122, 127, 138n.74
 Hennequin, Emile, 143, 160, 170n.7
 Hermans, Charles, 43; works: *At Dawn*, 61n.7
 Heymans, Adrien-Joseph, 104, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 121, 122, 124, 127, 132n.11, 133n.22, 136n.59, 137n.72
 Hobé, Georges, 91
 Hogarth, William, 205
 Hoorickx, 35n.3
 Horta, Victor, 1, 2, 67, 92; clients, see: Autrique, F. Dubois, Féron, Frison, Furnémont, Hallet, Pierron, Solvay, Tassel, Van Eetvelde; influences: Egyptian symbols 20, 23, 25-26, 30-31, *Grand Temple*, illus. 22, Masonic symbols 16, 17, 19-20, 24-27, 30-33, Minoan and Mycenaean influence, 29-30, 39n.30; Masonic activities of: 4, 11-40; politics: 15, 38n.18; post at Université libre de Bruxelles, 12; works: *Aedicule Jef Lambeaux*, 17; *Autrique House*, 4, 16-33, illus. 18, 21, 23, 24, 25, 28, ornamentation: exterior 19-24, 26-30, interior 30-31, style 19; *Dining Room*, illus. 93; *Ecole St. Ghislain*, 38n.23; *G. Matyn House* 27, 30; *Tassel house*, 4, 16, 25, 29, 31-32, 38n.22, 39n.26, 39n.31, 39-40n.32
 Houseman, Laurence, 83
 Huberti, Alphonse, 11, 12, 34n.2
 Hugo, Victor, 44
 Huguet, Victor, 138n.76
- Huys, Modeste, 138n.74, n.76
 Huysmans, Joris-Karl, 141, 143-44, 145, 160, 163, 164, 166, 171n.13, n.16; works: *A Rebours*, 90, 143
 Hymans, Paul, 191, 216n.21
- Ibels, Henri-Gabriel, 201
 Image, Selwyn, 83, 85
 Impressionism, 3, 5, 101-5, 111-12, 113, 121, 122, 127, 131-32n.7
 Israëls, Isaac, 147
- Jackson, T.-G., 91
 Janlet, Charles-Emile, 38n.23
 Jefferys, Marcel, 135n.43, 138n.74
 Jelley, William, 135n.43
 Jeune Barreau, Le, 5; Antwerp, 197-205, publication: *Le Jeune Barreau*, 197; Brussels, 187-97, publication: *Le Palais*, 185-86, 197, 202, illus. 208; Ghent, 217n.28; other publications, 205-13
Jeune Belgique, La, 2, 183
 Jo, Léo, 202
 Jongkind, J.-B., 138n.76
 Jordaens, Jacob, 205
- Kelmscott Press, 83, 84
 Kéramis, 77
 Khnopff, Fernand, 1, 90, 132n.11, 150, 160, 174n.60, 187, 188, 205, 227, 228; works: *Ex-Libris Barreau de Bruxelles*, 201, 218n.36, illus. 202
- Laermans, Eugène, 104, 206
 Lambotte, Paul, 115
 Lane, John, 83
 Lantoin, Fernand, 135n.43
 Larcier, Ferdinand, 205
 Lauteres, see Madou and Lauteres
 Le Bon, Gustave, 4, 41, 42, 44-45, 59, 64n.25; works: *La Psychologie des foules* 41-42, 44-45
 Lefébure, Charles, 11, 34n.2
 Lefebvre, Albert, 138n.74

- Legrand, Francine-Claire, 5, 222-50; portrait, illus. 224
- Leiningen-Westerburg, Count, 201
- Lekeu, Guillaume, 2
- Lemmen, Georges 1, 4, 73, 105-6, 112, 113, 115, 116, 119, 121, 122, 123-24, 127, 132n.10, 134n.34, 135-36n.53, 136n.59, n.62; works: *Les XX catalogue cover of 1891*, 27, 218n.38
- Lemonnier, Camille, 145
- Léopold I, 34n.1
- Léopold II, 59; building campaign, 2, 42-43
- Lépine, Stanislas, 127
- Leroy, Grégoire, 73
- Leroy, Pierre, works: *Celebrations in Brussels on the Occasion of the Joyous Entry of King William of the Low Countries in 1815, The King Leaves the Estates General*, 61-62n.9
- Levêque, Auguste, 97n.41, 205, 206
- Liberty & Co., 85
- Libre Esthétique, La, 2, 3, 4-5, 75, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 114, 115, 116, 119, 120, 121-22, 124, 131n.1, n.5, 132n.11, 133n.24, 134n.36, 135-36n.53, 137n.72, 138n.76, 144, 168, 183, 193; decorative arts shown at, 67, 68, 80-93; *L'Envoi d'Edgar Degas à La Libre Esthétique de 1904*, illus.102; *Vue de Salle à La Libre Esthétique de 1905*, illus.126
- Livemont, Privat, 198, 202, 210; works: *Savon Cristel*, 201, illus. 200
- Loiseau, Gustave, 127
- Luce, Maximilien, 101
- Madou and Lauteres, works: *The Entry of the Prince of Saxe-Cobourg (Léopold I) into Brussels, through the Port of Laeken, 21 July 1831*, 62n.9
- Maeterlinck, Maurice, 73, 167, 183, 186, 205, 206; works: *La Princesse Maleine*, 188
- Mahaux, Eugène, 135n.43
- Maison d'art, 87, 91, 97n.42, 146-47, 185, 210, 216-17n.22
- Mallarmé, Stéphane, 142, 144, 147, 149, 164, 171n.14, 173-74n.51, 176n.87
- Manet, Edouard, 101, 127
- Manzoni, Alessandro, 44
- Marneffe, Ernest, 135n.43
- Marx, Roger, 85
- Matthews, Elkin, 83
- Matyn, G., 17
- Maufra, Maxime, 127
- Maus, Octave, 145, and Le Jeune Barreau, 186, 188, 190, 193, 205, 206, 215n.10, 216n.11; and *Les XX and La Libre Esthétique*, 3, 4, 72, 80, 85, 131n.1, 181; and Redon, 5, 141, 147, 148, 161; and *Vie et Lumière*, 99, 101-8, 109, 111, 113-15, 116, 119, 120-24, 130, 132n.11, 136n.57, 137n.70, 138n.76, *Lettre d'Octave Maus à George Morren*, illus. 118; portrait, illus.100
- Mellerio, André, 133n.16, 164, 166, 168, 176n.85
- Mellery, Xavier, 132n.11, 134n.26, 187; works: *Fédération des Avocats Belges*, 191, 193, 216-17n.22, illus. 192
- Meunier, Adèle, 218n.41
- Meunier, Charles, 83
- Meunier, Constantin, 1, 187, 218n.41
- Michel, Marius, 83
- Migeotte, Mlle. A, 135n.43
- Monet, Claude, 42, 44, 101, 111, 127, 138n.76, 147
- Monks, Robert H., 138n.74, n.76
- Monnom, Veuve Célestin, 123, 148, 150, 173n.41, 196, 206
- Montigny, Jenny, 112, 113, 115, 122, 127, 138n.74

- Montobio, Guillaume, 138n.74
- Moréas, Jean, 171n.11
- Moret, Henry, 127
- Morisot, Berthe, 101, 127
- Morren, George, 4, 109-30 passim, 132n.11, 133n.24, 134n.34, 135n.53, 136n.57, n.59, 137n.70, n.72; *Lettre d'Emile Claus à George Morren*, illus. 128; *Suite de lettre d'Emile Claus à George Morren*, illus. 129; *Lettre de James Ensor à George Morren*, illus. 117; *Lettre d'Octave Maus à George Morren*, illus. 118; works: *La Toilette*, illus. 123
- Morris, William, 67, 77, 82, 83, 89, 90, 91, 206
- Mucha, Alphonse, 200
- Musée du Cinquantenaire, 69-72, 91
- Museum of Decorative and Industrial Art, see Musée du Cinquantenaire
- Nationalism, 99-108, see also *Vie et Lumière*
- Neo-Impressionism, 3, 103, 111, 116
- Ninauve, Frédéric, 190
- Oleffe, Auguste, 138n.74
- Otlet, Paul, 206
- Paerels, William, 138n.74, n.76
- Palais de Justice, 42, 181, 182, 183, 186, 191, 195, 212; illus. 182
- Palais des Beaux-Arts, 182
- Pantazis, Périclès, 134n.36
- Parti Ouvrier Belge, 38n.18, 46, 81
- Paul, Hermann, 201-2
- Paulus, Pierre, 138n.74
- Pellens, Edward, 201
- Permeke, Constant, 138n.74
- Petyt, O., 135n.43
- Picard, Edmond, 131n.6; and *Le Jeune Barreau*, 183-85, 186, 188-90, 192, 205, 206, 210, 215n.6, 215-16n.11, 216n.21; and *Les XX and La Libre Esthétique*, 3, 63n.15, 72, 97n. 41; and *La Maison d'art*, 86-87, 146-47, 185; and *Nationalism*, 4-5, 99, 103-5, 107-8, 109, 113; and Redon, 7n.1, 141-42, 143, 144, 145, 147, 148-49, 159, 164, 165, 167, 168, 169, 173n.42; portrait, illus. 146 and 184; works: *Le Juré*, 148-49, 165, 166, 187; *El-Moghreb-al-Aksa*, 149, 166, 187, 216n.12, n.21; *Pandectes belges*, 145, 187, 217n.22; *Paradoxe sur l'Avocat*, 187; *La Vie Simple*, 86-87
- Picard, Georges, 216n.14
- Picard, Robert, 86
- Picard, William, 147
- Pierron, Sander, 13
- Pirenne, Maurice, 135n.43
- Pissarro, Camille, 42, 101, 127, 138n.76
- Poe, Edgar, 143, 147, 173-74n.51
- Poelaert, Joseph, 181, *View of the Rue de la Régence with Palais de Justice*, illus. 182
- Pointillism, see Neo-Impressionism
- Poster arts, 96n.27, 198-201
- Powell and Sons, James, 85, 91
- Premier congrès international des avocats, 191-93; illus. 194, *Menu*, illus. 195
- Primitivism, 73-77, 86, 91, 92, 93, 95n.10
- Prud'hon, Pierre, 2
- Rassenfosse, Armand, 132n.11, 198
- Ravel, Maurice, 133n.16
- Reclus, Elisée, 62n.15
- Redon, Odilon, 3, 5, 7n.1, 141-69; Belgian patrons, see: Deman, Destrée, Gilkin, Maus, Picard, Verhaeren; works: *L'Apocalypse de Saint-Jean*, 176n.96; *Les Chimères*, 149-50, 166; *La Damnation de l'Artiste*, 160, 166; *Dans le Rêve*, 143, 147, 162; Frontis-

- Redon, Odilon (continued)
 piece pour Emile Verhaeren, *Les Débâcles*, 150, 153, 155, 159, 166, illus. 156; *A Edgar Poë*, 145, 147, 165; Frontispiece pour Emile Verhaeren, *Flambeaux Noirs*, 150, 155, 166, illus. 157; Projet de frontispiece pour *Les Flambeaux Noirs*, 155, illus. 158; *Les Fleurs du Mal*, 163-64, 166; *A Gustave Flaubert*, 165, 176n.85, n.96; *L'Hommage à Goya*, 143, 144, 145, 147, 150, 162, 165, 176n.85; Dessin préparatoire pour la lithographie *L'Idole*, 153, illus. 154; *Le Juré*, 148-49, 165, 166, 176n.85, 187; *La Nuit*, 145, 162, 165, 166, 167, 176n.85; *Les Origines*, 145, 165-66; *Profil de Lumière*, 149, 165, 176n.85; Frontispiece pour Emile Verhaeren, *Les Soirs*, 150, 151, 161, 166, illus. 152; *Les Songes*, 149, 176n.85; *La Tentation de Saint-Antoine*, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 176n.85; *Tête Barbue*, 153
- Renard, Marius, 206
 Renkin, Jules, 191, 216n.21
 Renoir, Auguste, 101, 127, 147
 Rentsch, Fritz, 92
 Robinson, Alexander, 119, 136n.57
 Rodenbach, Georges, 50, 145, 186; works: *Bruges-la-morte*, 50
 Rodin, Auguste, 1
 Roessingh, L. A., 135n.43
 Roidot, Henri, 138n.74, n.76
 Rops, Félicien, 160, 171n.14, 176n.87, 187, 205, 227
 Rousseau, Ernest, Mariette, and Ernest Jr., 62n.15
 Roussel, Ker-Xavier, 101
 Royal Danish Porcelain Manufacture of Copenhagen, 92
 Royer, Emile, 188
 Ruskin, John, 77, 82
- Saint Luc, architecture school, 12, 19, 38n.23
 Samÿn, A., works: *Grand Temple*, illus. 22, 25, 26, 38n.26
 Sand, Robert, 219n.41
 Schlobach, Willy, 116, 136n.53, 138n.74, 216n.13
 Schoenfeld, Georges, 202
 Scott, Walter, 44
 Serrurier-Bovy, Gustave, 4, 67, 90, 91, 92; works: *Cabinet de Travail*, 84-85, 91, illus. 84; *Chambre d'artisan*, 87-89, 91, illus. 88
 Seurat, Georges, 101, 116, 172n.35
 Sighele, Scipio, 45
 Signac, Paul, 101
 Sigogne, Emile, 160
 Sisley, Alfred, 101, 111, 127, 138n.76
 Société de l'Alliance, La, *see* Freemasonry
 Solvay, Ernest, 13, 17, 32
 Steinlen, Théophile Alexandre, 202
 Stendhal, 44
 Sumner, Heywood, 83, 85
 Sys, Maurice, 135n.43
- Taine, Hippolyte, 4, 45, 59
 Tarde, Gabriel, 45, 59; works: *L'Opinion et la foule*, 59, 64n.25
 Tassel, Emile, 11, 12, 13, 17, 29, 34n.2, 35n.3, 39n.32; house, *see* Horta
 Thévenet, Louis, 138n.74
 Tolstoi, Leo, 44
 Tombeur, Charles Henry, 215n.6
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 101, 198; works: *Jane Avril*, *Loïe Fuller*, 82
- Université Libre de Belgique, *see* Université Libre de Bruxelles
 Université Libre de Bruxelles, 11, 12, 16-17, 35n.5, 62n.15, founding 14, 35n.3, 37n.13, n.15; politics 15, 35n.3, n.5, 37n.13, n.14

- Valtat, Louis, 101
 Van Averbeke, Emile, 201
 Van den Berghe, Fritz, 138n.74, n.76
 Van den Bruel, Willem, 119
 Van den Eeckhoudt, Jean, 127, 138n.74
 Van der Stappen, Charles, 191
 Vandervelde, Emile, 81, 216n.21
 Vandervelde, Lala, 104
 Van de Velde, Henry, 1, 4, 67, 72, 92, 96n.22, 132n.10, 216n.21; works: illustration for Max Elskamp's *Dominical* 27, 29; *La ravadeuse*, 79; *Une salle de five o'clock*, 90; *La Veillée d'anges*, 79-80, illus. 79; writings: *Déblaiement d'art*, 89-90, 98n.47
 Van Eetvelde, Baron Edmond, 92
 Van Engelen, Louis, works: *Belgian Emigrants*, 62n.10
 Van Gogh, Vincent, 101, 106-7, 172n.35
 Van Hall, Thérèse, 135n.43
 Van Lerberghe, Charles, 73-74
 Van Mieghem, Eugeen, 219n.46
 Van Nieuwenhuyse, Albert, 201
 Van Offel, Edmond, 201; works: *Vlaamsche Conferentie der Balie van Antwerpen*, *Gendenkalbum, 1885-1910*, 210, illus. 213
 Van Rysselberghe, Théo, 5, 101, 103, 104, 113, 122-24, 134n.34, 137n.70, 169, 187, 198, 205, 206, 216n.13; works: *Conférence du Jeune Barreau: Fête Jubilaire du 50me anniversaire*, 188, illus. 189; *Portrait d'Octave Maus*, illus. 100
 Van Strydonck, Guillaume, 216n.14
 Van Ysendyck, Jules-Jacques, 38n.23
 Verdyen, Eugène, 134n.36
 Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk (Munich), 92
 Verga, Giovanio, 44
 Verhaegen, F., 138n.74
 Verhaegen, Theodor, 14, 15
- Verhaeren, Emile, 5, 63n.15, 141, 144, 145, 147, 150, 151, 153, 159, 160-61, 163, 167, 169, 176n.85, 177n.103, 183, 186, 206, 212; portrait, illus. 151; works: *Les Campagnes hallucinées*, 159; *Les Débâcles*, 150, 153, 155, 159, 166, illus. 156; *Les Flambeaux Noirs*, 150, 155, 159, 166, 181, illus. 157, illus. 158; *Les Soirs*, 150, 151, 161, 166, illus. 152
- Verhaert, Piet, works: *Palingbrugstraat*, 61n.8
 Verhas, Jan, works: *School Parade in 1878*, 43
 Verhougstraete, Victor, 138n.74
 Verlaine, Paul, 186, 215n.8
 Verlant, Ernest, 115
 Vermeiren-Coché firm, 69, works: *Cheminée en chêne sculpté avec peinture céramique*, illus. 71; *Salon japonais*, illus. 70
 Verstraeten, Edmond, 112, 113, 116, 122, 127, 138n.74
 Vie et Lumière, La, 4; formation, 109-26, *Circulaire*, illus. 125, *Lettre de James Ensor à George Morren*, illus. 117, *Lettre d'Octave Maus à George Morren*, illus. 118; Maus-Picard controversy, 99-109; selection of name, 115-19; subsequent history, 127-30
 Vingt, Les, *see* XX, Les
 Viollet-le-Duc, Eugène, 39n.27, n.31, 85, 97n.32, n.36
 Vogels, Guillaume, 61n.8, 134n.36
 Vollard, Ambroise, 176n.96
 Voysey, C.F.A., 85
 Vuillard, Edouard, 101
- Wagner, Richard, 2, 188
 Wallaert, H., 127, 138n.74
 Wallonie, La, 183
 Whall, Christopher, 83

Whitefriars Glass Works, *see* Powell
 and Sons, James
 Willem, Henri, 135n.43
 Willette, Adolphe, 202
 Wytzman, Juliette, 112
 Wytzman, Rodolphe, 112, 115

XX, Les, 2-5, 7n.1, 54, 63n.15, 67,
 81, 91, 106, 107, 116, 131n.1,
 138n.76, 144, 145, 147, 148, 150,

160, 163, 164, 165, 172n.35, 181,
 182, 183, 186, 187; decorative
 arts at, 68, 72-80, 85, *Plate*, illus.
 78

Ysayë, Eugène, 2

Zandomenighi, Frederico, 127
 Zola, Emile, 44; works: *Germinal*,
 63n.24

Belgium: The Golden Decades, 1880-1914, a collaboration between Belgian and American scholars, weaves together six stimulating essays that investigate the fin-de-siècle renaissance in architecture, painting, decorative arts, and literature. The period coincides with the tenures of the famous exhibition societies, Les XX (1884-1893), and its successor, La Libre Esthétique (1894-1914).

"Une des meilleurs spécialistes internationales de l'art et de la littérature de la fin de siècle, Jane Block a réuni les écrits d'historiens d'art et de critiques américains et européens, qui expriment le milieu, l'invention, l'influence et la vitalité de la vie culturelle en Belgique de 1880 à 1914—les textes couvrent les champs les plus variés—des liens maçonniques du travail de Horta aux mécènes belges d'Odilon Redon. L'ouvrage est augmenté d'un hommage à la spécialiste du sujet, Francine-Claire Legrand, et d'une bibliographie de son œuvre. *Belgique, les décades d'or* restera une source documentaire de premier ordre sur cette période, grâce à Jane Block."

Françoise Cachin
Directeur des musées de France

"The rediscovery of Belgium's *fin de siècle* within art history is largely due to American scholars who in recent years have perceived an unexplored area on the borders of France, Britain and Germany. Jane Block, an expert in this field and the author of a major study on *Les Vingt*, has edited original and stimulating essays by some of her fellow scholars, thus adding a volume of essential reading for anyone interested in joining in this Belgo-American research."

Robert Hoozee, Director
Museum Voor Schone Kunsten Gent

"*Belgium: The Golden Decades, 1880-1914* est une riche idée! Ce pays, à l'époque, brille de mille feux et Bruxelles, la capitale, est un carrefour, un centre où se confrontent et se conjuguent le Symbolisme fin de siècle et les coups de fouet de l'Art Nouveau, en une Avant-garde tonique.

Comme toujours, il faut du recul pour évaluer le poids des faits. Francine-Claire Legrand fut l'une des premières à le mesurer, lorsque nous organisâmes ensemble, au musée de Bruxelles en 1962, l'exposition du *Groupe des XX*, dont les échos se prolongèrent à New York en 1980 avec *Belgian Art: 1880-1914* au Brooklyn Museum. Le présent ouvrage lui rend hommage à juste titre. La vitalité de l'époque 1880-1914 est d'une densité exceptionnelle par son combat artistique et social. La participation qu'y joue la Belgique se distingue par la richesse de ses timbres. De ce domaine aux multiples registres, inépuisables peut-être, ce livre rapporte sa manne."

Philippe Roberts-Jones, Secrétaire Perpétuel
Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique

Professor Jane Block, Director of the Art and Architecture Library at the University of Illinois at Urbana/Champaign, has published widely on the art and culture of Belgium at the turn of the century.