

Paul Delvaux

Antheit, 23 septembre 1897 ; Furnes, 20 juillet 1994.

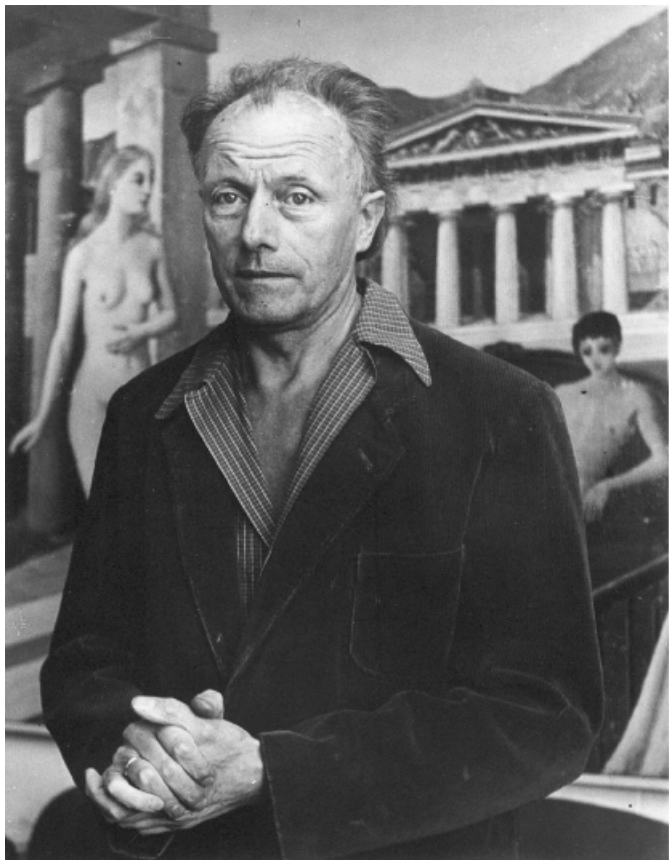
*Correspondant de la Classe des Beaux-Arts en 1956 ;
membre en 1958.*

Directeur de la Classe et Président de l'Académie en 1965.

Peintre.

par Eugénie DE KEYSER

Paul Delvaux est né à Antheit, près de Huy, dans la maison de ses grands parents maternels, où il fera par la suite de fréquents séjours de vacances. Son père était avocat à la Cour d'appel de Bruxelles. Il fit ses études primaires et ses humanités gréco-latines à l'Athénée de Saint-Gilles. Parmi ses condisciples, il rencontra Paul Henri Spaak, Robert Goffin et Marc Somerhausen. En même temps il suivait des cours de musique, il était particulièrement doué en ce domaine et toute sa vie il aima pratiquer et écouter des œuvres classiques. Il avait reçu en 1907, un volume de Jules Vernes, *Le Voyage au centre de la terre*, dont il se plut à copier les illustrations, notamment les silhouettes, tracées par E. Rioux, du géologue Otto Lidenbrock et de l'astronome Palmyrin Rosette. Il dessine aussi dans ses cahiers d'écolier, des scènes mythologiques et des temples grecs. Cependant à sa sortie de rhétorique, en 1916, il ne se soucie pas, malgré le désir de ses parents, d'entreprendre des études universitaires. Après bien des hésitations, il s'inscrit à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles en architecture, mais rebuté par les mathématiques, il renonce après un an. Après cela il ne sait plus que faire et se contente de dessiner ou de jouer de la musique. Heureusement, en vacances au bord de la mer, il rencontre Frans Courtens, peintre réputé, qui admire ses croquis, et convainc ses parents de l'inscrire à un cours de peinture, et, en 1918, il retourne à l'Académie royale des Beaux arts de Bruxelles, mais cette fois pour entrer dans la classe de peinture monumentale de Constant Montald. C'est alors que, parmi ses condisciples, il fera la connaissance Robert Giron, qui sera par la suite l'organisateur des expositions du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Appelé pour son service militaire en 1920, il doit renoncer à un enseignement régulier mais il réussit néanmoins à suivre des cours du soir chez Jean Delville et à poursuivre des études de paysage



P. Delvaux

dans la forêt de Soignes, ou en ville, en 1922, il commencera à peindre des gares. Il peint aussi pendant ses vacances à Antheit et parcourt le pays mosan en s'attardant sur l'un ou l'autre motif.

C'est en 1923 qu'il présente pour la première fois des œuvres à la Galerie Georges Giroux, dans un salon d'ensemble : Exposition de jeune peinture et de jeune sculpture. La même année il participe à une exposition du groupe Le Sillon. Par la suite il exposera avec Robert Giron, en 1925 à la galerie Breckpot et à la Galerie Manteau en 1926. La même année un voyage à Paris lui a probablement permis de voir des œuvres de Georges Chirico dont il admirera toujours la manière de peindre, mais c'est plus tard, en 1934, à l'exposition *Minotaure*, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, qu'il se trouve confronté non seulement avec des œuvres du peintre italien mais encore avec des Magritte et des Dali, qui provoquent chez lui une vive émotion et feront qu'il modifiera sa façon de peindre. Cependant entre 1928 et 1934 c'est plutôt l'expressionnisme qui l'intéresse, sans abandonner le paysage, il crée alors des toiles de grandes dimensions avec, à l'avant-plan, de grands personnages massifs. On peut citer notamment, en 1927, *Le Banc*, sorte de groupe de famille et en 1928 *Femmes devant la mer* et *Les filles de la forêt*, qui montrent chaque fois deux torsos féminins nus, sur un fond de paysage animé par quelques personnages ou *Le grand nu rose* (Fondation Delvaux, Saint-Idesbald) et, en 1929, *Le couple* (Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).

C'est vers 1930 qu'il faut situer un événement important de la vie de Paul Delvaux. Visitant la foire du Midi à Bruxelles, il entre dans une baraque, le Musée Spizner, qui montre au public toutes sortes de malformations congénitales et explique ce que sont les maladies vénériennes et l'hystérie. Il y avait là, en outre, un squelette d'homme et un autre de singe ainsi qu'un automate, une femme nue couchée qui semblait respirer. Le jeune homme est très ému de ce qu'il voit à cause du contraste violent entre le tumulte de la foire et le caractère angoissant de ce qui est présenté dans la baraque. Il en tirera un premier tableau, un grand nu couché avec des visiteurs curieux qui le regardent, il l'exposera sous le nom de *Vénus endormie*, en 1933, à l'atelier de la Grosse Tour, à Bruxelles. La toile fut mal reçue des critiques et le peintre la détruisit. Cependant le sujet abordé là pour la première fois, un grand nu féminin couché, traversera toute sa carrière avec des variations de décor et de style. Il peignit plusieurs fois le musée Spizner. Le der-

nier de ces tableaux date de 1943, la Vénus est absente, mais le squelette et la caissière sont bien là et, à l'avant-plan, on voit une femme hystérique, observée par un adolescent nu. Il y avait, en effet, à l'entrée de la baraque, une gravure qui montrait une leçon de Charcot sur l'hystérie. Dans l'angle droit, Paul Delvaux a représenté ses amis P.-G. Van Hecke, G. Bertouille, O. Picard, E. Salkin et Y. Denis. Dans le fond se voit la gare du Midi dans un espace désert.

Après avoir vu des peintures surréalistes et des toiles de Chirico, le peintre abandonne les écoles expressionnistes et propose son style propre. C'est au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1936, qu'on découvrira son originalité. Lors d'une exposition personnelle, Paul Delvaux expose de très grandes toiles, avec des figures de femmes, élancées et raides, circulant dans des décors étranges, d'immenses couloirs, dans *La rose*, ou des allées coupées d'arcs de triomphe dans *Le cortège en dentelles*. D'autres tableaux étaient plus proches du surréalisme, comme par exemple *Le palais en ruine* ou *La fenêtre*. L'intensité poétique de ses œuvres est déjà remarquable mais par la suite, les personnages vont s'animer et prendre chair. Dès 1937 *Les nœuds roses* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers), fait apparaître une interprétation nouvelle du corps de la femme, mais aussi un souci de perfection du dessin, de la construction et du coloris qui montre en Delvaux un disciple d'Ingres et du maniérisme anversois, mais manifeste aussi l'influence qu'a pu avoir sur lui un voyage en Italie effectué la même année et la découverte du quattrocento. En 1939, il retournera en Italie, mais visitera le sud avec son ami Aloyse De Bock. C'est à partir de ce moment qu'il introduira de nombreux monuments antiques dans ses tableaux. En 1937, il fera partie des *Compagnons de l'art*, un groupe de peintres belges de diverses tendances.

L'ampleur des nus leur confère une présence insistante et manifeste la force du désir mais c'est un désir sans espoir, tous les personnages sont étrangers les uns aux autres et restent imperturbablement à distance du spectateur. L'érotisme des thèmes et la difficulté d'assouvir le désir se manifesteront plus clairement en 1939 avec *Pygmalion* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), une femme nue étreignant une statue masculine sans bras ni jambes et avec *La visite*, un adolescent en présence d'un nu féminin, qui s'offre à lui.

Certaines compositions se compliquent dans le climat tragique suscité par la guerre et l'exode, directement inspirée par ce thème *La ville inquiète*, commencée en 1940 mais exécutée en 1941, montre des cortèges d'hommes et de femmes nus circulant en tous sens au milieu de multiples constructions antiques serrées les unes contre les autres, d'où émerge une cheminée d'usine. Un désordre analogue, qui touche à la fois décor et personnages apparaissait déjà en 1939, mais avec moins d'intensité, dans *L'éveil de la forêt* qui évoque une forêt du tertiaire. Dès 1942 les tableaux retrouvent un ordre rigoureux, avec de larges espaces libres comme, par exemple, dans *La prisonnière*, dont le décor est une place où l'on voit une statue avec de grandes ombres à la manière de Chirico et dans la série des scènes de squelettes, peints de 1942 à 1945. En 1946 le style change, mais cette fois pour peu de temps, Delvaux introduit des schémas géométriques avec des obliques en éventail, moins de profondeur et des couleurs plus contrastées comme dans *Les Cariatides* et dans *L'escalier*.

Bientôt il en revient à ses thèmes habituels, il construit de nouveau de larges perspectives avec les décors de gares ou de temples antiques. Cependant les quais généralement nocturnes, les places et les rues de faubourg prennent une allure plus calme vers 1955. Par ailleurs on voit réapparaître le miroir, une grande psychè, déjà montrée en 1936, dans un tableau influencé par le surréalisme : *Le miroir*, une femme vêtue dans une chambre se contemplant nue dans un jardin, il n'en va plus de même en 1947 dans *Train de nuit* où le miroir reflète exactement un nu placé à l'avant plan, ni surtout dans *Une rue la nuit* où c'est Lindenbrock, le savant dont l'image est extraite du *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, qui se regarde, provoquant une sorte de rupture entre son univers et celui qui est évoqué par ailleurs, le même phénomène avec le même personnage est peint dans *Le sabbat* en 1962. De plus en plus, à la fin des années soixante, apparaît un découpage de l'espace par des rectangles, des sortes de cadres vides, des portes qui n'ouvrent sur rien, des colonnes très légères ou de grands miroirs, en même temps on constate un évident changement de style : les figures féminines sont graciles et situées dans des décors légers, presque symétriques, comme dans *Chrysis* (Fondation Delvaux, Saint Idesbald), 1967. Au caractère angoissant des œuvres des années 1940-1960, succède la tranquillité et la paix. Cette douceur nouvelle s'explique par un événement important de la vie du peintre son divorce de Suzanne Purnal, épousée en 1937, et son

mariage, en 1952, avec Anne Marie De Maertelaere rencontrée et aimée dans sa jeunesse, mais perdue de vue depuis de longues années. Il avait autrefois souhaité en faire sa compagne mais ses parents s'étaient opposés à une telle union.

Les thèmes qui parcourent son œuvre ne sont pas toujours liés à des changements de style, ainsi, la Vénus couchée qui apparaît dès 1933, dans une facture expressionniste, surgit ensuite en 1938 parmi *Les nymphes se baignant* et une *Vénus endormie* accompagnée d'un squelette apparaît en 1944 (Tate Gallery, Londres). On ne saurait toutes les citer mais parmi les chefs-d'œuvres du peintre on trouve certainement, en 1948 *l'Hommage à la mélancolie*, inspiré d'un quatuor de Beethoven et *La voix publique* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles), ou, en 1951, *L'âge du fer* (Stedelijk Museum, Ostende). Dans *Le printemps*, en 1961, la composition est particulièrement originale, le personnage est couché dans une rue de faubourg, qui se termine par une voie ferrée où passe un train. En 1973 on trouve encore, entre autres, *Le rendez-vous d'Éphèse* (Fondation Delvaux, Saint-Idesbald), qui, à l'inverse des figures plus anciennes, est plus poétique que puissant. Un autre thème qui se répète est la juxtaposition de superbes nus et de savants caricaturaux directement repris des dessins de Rioux pour le *Voyage au centre de la terre*. Ils apparaissent en 1939 dans *L'éveil de la Forêt* et surtout dans *Les phases de la lune I* (Museum of Modern Art, New York) dont Delvaux reprendra le sujet par deux fois : II en 1941, III, en 1942 (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam). Il exploite largement l'idée de cette sorte de collage des personnages du Jules Verne de son enfance confrontés à des femmes nues ou peu vêtues qu'ils ne semblent pas voir, absorbés qu'ils sont dans leurs recherches. Ce seront, en 1941, *Le Congrès*, (Crédit Communal de Belgique, Bruxelles) en 1958, *L'école des savants* (Museum des XX Jahrhunderts, Vienne), en 1961 *Les astronomes*, et la même année *Le veilleur II*, (Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kultur Besitz, Berlin) et en 1962 *Le Sabbat*, et *Les demoiselles de Tongres*, en 1971, *L'hommage à Jules Verne* (Fondation Delvaux, Saint-Idesbald) et, dans la même collection, en 1981 *Hommage à Fellini*. Parfois un motif le séduit seulement un temps limité, ainsi, pendant la guerre, le peintre étudie des squelettes notamment au Musée d'Histoire Naturelle, de 1942 à 1945, il en tire une série de toile où on les voit installés dans des poses familières dans des bureaux, des greniers ou d'autre lieux, associés parfois à des per-

sonnages de chair. L'originalité de ce motif est qu'il n'a rien de morbide, avec une grande virtuosité, Paul Delvaux le traite comme s'il était tout à fait habituel, comme si le squelette faisait partie de la vie quotidienne. C'est ainsi qu'il se trouve au côté d'un nu couché en 1944 dans *Vénus endormie* (Tate Gallery, Londres). Les squelettes reparaîtront en 1949 dans un tout autre contexte. Il s'agit cette fois de composer selon les schémas du XV^e siècle des scènes de la passion du Christ dont tous les personnages sont des squelettes. Certains de ces tableaux sont de grandes dimensions et le peintre essaye aussi des effets de couleur inédits, par exemple une harmonie où dominent les bleus pour *La crucifixion* de 1951-52 (Musée des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles). Le peintre abandonne cette série en 1959 avec un dernier tableau qui reprend un Christ traditionnel entouré d'une foule de squelettes (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers). Un autre sujet qui se répète et sert souvent de fond à d'autres, ce sont les trains et leurs accessoires, rails, ponts, tunnels etc. de même que les tramways. Une série importante est celle où figurent le long d'un quai une ou deux petites filles de dos, elle apparaît en 1955 avec *Solitude* (Musée des Beaux-Arts, Mons), on la retrouve, entre autres, en 1957 avec *Trains du soir* (Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles) et finalement, en 1960, dans *La Gare forestière*. On pourrait citer aussi les cortèges et les répétitions de personnages identiques comme dans *Le village des Sirènes* (The Art Institute, Chicago) en 1942. *L'Écho*, de 1943 et les *Les grandes sirènes* de 1947. Il faut signaler aussi de façon plus significative l'apparition d'un personnage en costume veston marchant dans les rues, aussi distrait que les savants, mais dessiné lui, à la manière de Delvaux. Il apparaît déjà de profil en 1938 dans *La ville endormie* (Londres, The surrealist Art Center) et est le personnage principal, toujours en 1938, dans *Le salut* (Museum of Moderne Art, New York). Il apparaît de dos dans *Pygmalion*, ensuite en 1940, de face dans *L'aube sur la ville*, et la même année dans *L'homme de la rue* (Liège, Musée de l'Art wallon) mais aussi dans les *Phases de la lune*. En 1941, on le voit dans *La ville inquiète*. Il a quelque ressemblance avec le peintre lui-même et est représenté parfois avec un pinceau et même une palette dans *L'aube sur la ville*. Il disparaît au cours des années quarante, mais on le retrouve, cette fois de dos, tout à fait anonyme dans des œuvres tardives comme *La ville oubliée*, en 1964. Parallèlement et souvent associé au premier, se voit un jeune

homme nu. L'image ici est persistante, elle apparaît très tôt, par exemple, dans *Les filles de la forêt*, en 1928, on la retrouve à l'avant-plan de la *Ville inquiète*, là il est évident qu'il s'agit d'un autoportrait, mais on le trouve encore en 1943, dans *La femme verte*, en 1944 dans *Le canapé vert* (Fondation Delvaux, Saint-Idesbald), ensuite dans *la ville rouge*, en 1943-44, dans *Le feu*, en 1945, et surtout dans *Orphée*, en 1956 (The North Carolina museum of Art, New York) et dans *Hommage à Jules Vernes*, en 1976. Cette présence de la beauté masculine, toujours isolée, dans une composition remplie de personnages féminins indifférents, peut avoir un aspect nostalgique ou rappeler une fois de plus l'échec de l'amour, ce qui est évident dans *Pygmalion*. Il faut mentionner aussi que *La visite* de 1939 qui évoque un jeune adolescent invité par une femme nue, a été répété en 1942 et 1944 mais cette fois avec deux femmes ce qui introduit le thème des amours saphiques qui semblent avoir fasciné le peintre. C'est le sujet de *Le sabbat* en 1962, mais de façon bien plus explicite, il apparaît plusieurs fois la même année dans *Les demoiselles de Tongres*, dans *Le veilleur III* et dans *Horizons*.

Paul Delvaux fit également un certain nombre de portraits, le plus remarquable est celui de *Jules Bordet* qu'il représente dans un laboratoire rempli d'instruments archaïques en 1952.

Si les débuts de Paul Delvaux furent difficiles, il fut cependant invité à de nombreuses expositions collectives à l'étranger. Dès 1937 il participe avec quelques autres artistes belges, à une exposition internationale organisée à Londres par E.L.T. Mesens pour la Artists International Foundation. Mais ce sont surtout les surréalistes qui lui offriront une audience internationale, ainsi il exposera en 1938 à Paris et à Amsterdam, et Paul Eluard lui dédiera le poème *Exil*. En 1940 il participe à l'Exposicion del Surrealismo à Mexico, par ailleurs des œuvres de lui furent publiées en février 1940 dans *L'invention collective*, revue surréaliste éditée à Bruxelles. Inclassable il est cependant reconnu par Breton et ses disciples à cause de la charge érotique de beaucoup de ses œuvres mais aussi pour l'étrangeté de leur décor qui mêle des lieux familiers de Bruxelles : places publiques, d'aspect provincial, gare, trains et monuments antiques, où circulent des personnages, nus ou vêtus de manière désuète qui s'ignorent les uns les autres. Il n'accepta pourtant pas de faire partie du groupe. Pourtant, il est encore mêlé aux surréalistes lorsqu'il participe, avec Salvador Dali et Max Ernst, au concours proposé en 1948 par Albert

Lewin et David Loew en vue d'exécuter une *Tentation de saint Antoine* qui devait figurer dans un film tourné à Hollywood, *Bel Ami*, tiré du roman de Maupassant. Comme on sait, c'est Max Ernst qui emporta la commande mais Paul Delvaux eut alors l'occasion d'exposer avec succès à la Julien Levy Gallery de New York. En 1952 le Casino de Knokke-le-Zoute consacra une exposition à Paul Delvaux et à Magritte. Il fut également à Paris au Grand Palais avec l'exposition *Peintre de l'imaginaire, symbolistes et surréalistes belges*, organisée à l'initiative des gouvernements belge et français en 1972.

Ses expositions personnelles se multiplient aussi à partir de 1944 lorsque le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles lui consacre une importante rétrospective. En 1948 il expose à Paris à la Galerie René Drouin, en 1957, le Cercle royal artistique et littéraire de Charleroi organise un *Hommage à Paul Delvaux et à Marc Chagall*, par ailleurs une grande rétrospective de ses œuvres est présentée par le Stedelijk Museum d'Ostende, en 1962. En 1966, une nouvelle rétrospective est organisée au Musée des Beaux-Arts de Lille. En 1967, c'est au Musée d'Ixelles, en 1969 au Musée des Arts décoratif de Paris, en 1970 à Grenoble, en 1973, à Rotterdam, au Musée Boymans-van Beuningen, cette exposition sera visible la même année au Casino de Knokke, une autre rétrospective est présentée en 1975 au Musée national d'Art Moderne de Tokyo et à Kyoto. En 1982 c'est le Museo de Bellas Artes de Caracas qui expose de ses œuvres. En 1986, c'est Ferrare qui lui rend hommage. La même année il est présenté au Centre Wallonie-Bruxelles de Paris. À l'occasion de son 90^e anniversaire des expositions furent organisées en 1987-88 en Belgique, en France, en Suisse et au Japon. En 1989 c'est à Munich qu'est présentée une rétrospective, en 1989-90 des expositions lui sont consacrées dans plusieurs villes japonaises : Tokyo, Osaka, Himeji et Yokohama. En 1991, c'est au Grand Palais, à Paris qu'une importante rétrospective lui est consacrée. À sa mort, en 1994, de nouvelles manifestations vont être organisées d'abord à Ostende, en 1996-97 : *D'Ensor à Delvaux*. Pour célébrer le centenaire de sa naissance en 1997, les Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles organisent la plus grande rétrospective jamais présentée à son sujet. Parallèlement la ville de Huy montre *Le pays mosan de Paul Delvaux*.

Il fut également invité à plusieurs Biennales de Venise, en 1948 et en 1954, il s'agit alors de la XXVII^e Biennale qui a pour thème

« Le fantastique dans l'art ». Il revient encore à Venise en 1968 pour la XXIX^e Biennale. En 1979 un hommage lui est rendu à la XVI^e Biennale de São Paulo où il expose plus de cinquante œuvres.

Le caractère monumental de certains de ses tableaux explique qu'il fut sollicité pour exécuter des peintures murales. Un premier essai, avait été une grande sirène peinte sur le mur de la maison de son ami George Grard à Saint-Idesbald. Suite aux intempéries elle a aujourd'hui disparu. Trois ans plus tard, en 1949, il décore la salle de jeu du casino d'Ostende. Il choisit encore de créer une Sirène gigantesque, entourée de quelques jeunes femmes de dimensions plus modestes, il les place sur une sorte de galerie, dessinée en perspective, qui les met à distance de la salle. Il ne suit donc pas les habitudes prises par ses contemporains qui, devant une pareille commande, se seraient efforcés de travailler à fleur de mur, pour respecter l'espace architectural. Il travaille ensuite, en 1956, avec Émile Salkin, à un grand décor dans la maison de ses amis Le Tellier, à Bruxelles et là il transforme, avec toutes sortes de trompe-l'œil, l'architecture du lieu, pour y loger un grand nombre de figures. Au Palais des Congrès à Bruxelles il est invité à décorer, en 1959, un espace considérable qu'il traite en terrasses superposées. L'œuvre prendra le nom de *Paradis terrestre*. En 1960, il est appelé par l'Institut de Zoologie de l'Université de Liège. Il dessine une pièce d'eau autour de laquelle se promènent des jeunes filles, alors que parmi des arbres et dans une vaste prairie sont représentés toutes sortes de mammifères. La peinture s'appellera *La Genèse*. Il crée aussi *Le voyage légendaire*, destiné au Casino de Chaudfontaine, mais qui finalement sera placé au Casino de Knokke. Enfin on lui commande la décoration de la station Bourse pour le métro de Bruxelles. Il y peindra, en 1978, toute une collection de tramways anciens, minutieusement étudiés, dans lesquels il représentera des voyageurs en costume d'époque. Chaque fois il établit son espace propre qui met sa peinture à distance du spectateur, il crée un monde imaginaire qu'il sépare du lieu qu'il décore. Il faut citer encore une commande de la Société des Chemin de fer Belges, il s'agit du décor de voitures du Trans Europe Express, qu'il exécute entre 1965 et 1967. Il fait quatre peintures : deux d'entre elles s'intituleront : *Gare de nuit*, avec une locomotive à vapeur, deux *Gare de jour*, où il place chaque fois une locomotive électrique, le thème de la petite fille de dos est rappelé également.

Il travailla aussi pour le théâtre et le cinéma. En 1947, il crée les décors du ballet de Janine Charat, sur un livret de Jean Genêt *Adame Miroir*, qui sera monté aux théâtre Marigny, à Paris, en 1948. En 1950 il fait les décors de pièces de Claude Spaak, représentées au Vieux Colombier : *L'absent* et *l'Heure sonnera*. Plus tard, il se liera avec Alain Robbe-Grillet et fera les décors pour *Les Gommages*, lorsque le roman sera mis à l'écran en 1968. En 1973 il travaille pour Le Ballet de Wallonie. En 1976 il réalise les costumes du ballet de Roland Petit, *La nuit transfigurée*.

La perfection de son dessin est évidente, comme on le voit dans ses peintures. Mais le travail sur papier ne se confondait pas pour lui avec l'élaboration d'une peinture. Là il se sentait libre, il pouvait ébaucher, mélanger des techniques, jouer à la fois de la plume, du crayon et du pinceau ; travailler en noir mais aussi ajouter de la gouache, de l'aquarelle, du lavis. Il a fait des milliers de dessins, certains d'entre eux remplissent des carnets dont il ne se séparait guère, d'autres sont plus grands, plus achevés. Certains doivent servir de base à des tableaux, d'autres sont faits pour le plaisir. Il s'est plu aussi à travailler l'aquarelle dont il connaît tous les secrets. Il aima faire ainsi des paysages, notamment des marines.

La gravure l'intéressa aussi, il a utilisé la pointe sèche, l'eau forte et le vernis mou mais lorsqu'il la découvrit, dans les années 60, il préféra la lithographie, encouragé par la Galerie du Bateau-Lavoir, à Paris, qui publia la plupart d'entre elles dans les *Cahiers Paul Delvaux*, n° 1, 1966, n° 2, 1969. Le dernier, n° 3, 1969-1972, fut publié à l'occasion d'une exposition qui eut lieu à la Galerie en 1972. Si ses illustrations furent souvent des gravures, il collabora également avec des écrivains en dessinant simplement quelques pages de leurs livres, c'est ainsi qu'il composa en 1937 la couverture de *Les égoïstes*, pièce de Claude Spaak publiée à Bruxelles à compte d'auteur. Par la suite six reproductions de ses dessins figurent dans Frans Hellens, *Le rendez-vous dans une église*, La Flèche d'or, Bruxelles, 1944. Plus tard, en 1948, il illustra trois récits de Paul Spaak : *Les derniers beaux jours*, *Le laid* et *L'orage*, les textes furent publiés chez Julliard, en 1962 dans *Le pays des miroirs*, sans illustration, c'est seulement en 1978 que les dessins furent gravés. C'est aussi en 1948 que Paul Éluard lui dédie le poème *Nuits sans sourire*, et publie *Poèmes, peintures et dessins* avec des illustrations de lui. En revanche en 1960, une lithographie introduit le livre de Frans Hellens, *Miroirs conjugués*.

Les 7 dialogues avec Paul Delvaux de Jacques Meuris, parus au Soleil Noir, à Paris en 1971, sont enrichis de cinq eaux-fortes hors texte. En 1975 il crée avec Alain Robbe-Grillet *Construction d'un temple de la déesse Vassadé*, pour lequel il grave dix eaux-fortes et une pointe sèche. L'œuvre sera publiée par la galerie Le Bateau-Lavoir à Paris.

Il essuya pas mal de critiques à ses débuts, cela ne l'empêcha pas de recevoir le prix Picard en 1938. Il eut aussi quelques difficultés à propos de certains tableaux jugés scandaleux certains d'entre eux furent censurés par le Vatican, à l'occasion des Biennales de Venise, voire même, en 1962, par la ville d'Ostende. Cependant dès 1945, la grande exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles eut un accueil favorable et il est désormais considéré comme un des meilleurs peintres de Belgique. Un certain nombre de cinéastes s'intéressent à son œuvre notamment Henri Storck qui réalise en 1948 *Le monde de Paul Delvaux*, le scénario était de René Micha, le commentaire de Paul Éluard, la musique d'André Souris. Le film obtint un prix au Festival de Venise. Ces quelques succès expliquent sa nomination comme professeur de peinture à La Cambre en 1950. Il y enseigna jusqu'en 1962. En 1955, il se voit décerner le prix Reggio-Emilia. En 1956, il est nommé membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, il en sera directeur en 1965 et sera en même temps président de l'Académie. En 1962 il est nommé membre de la Commission de Peinture moderne des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il reçut, en 1961 le Grand Prix de peinture de la Province de Liège, en 1987 il obtint le Prix Septennal de la Province de Liège. En 1965 il obtient le prix quinquennal du Gouvernement couronnant l'ensemble de sa carrière. En 1972 c'est le prix Rembrandt qui vient le récompenser. Ce prix était décerné par la J. W. Goethe Stiftung de Bâle. La même année il est nommé Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France, il en sera Commandeur en 1988, cependant qu'en 1977 il est nommé membre de l'Institut de France, Académie des Beaux-Arts. En 1979 il est promu docteur honoris causa de l'Université Libre de Bruxelles. La même année est créée la Fondation Paul Delvaux, mais c'est en 1982 que fut ouvert le Musée Paul Delvaux à Saint-Idesbald. Outre tout cela, il fut nommé en 1978 Citoyen d'honneur de la ville de Furnes et en 1984 Chef de gare d'honneur de la gare de Louvain-la-Neuve.

Paul Delvaux s'est exprimé surtout dans des interviews dont on trouvera la liste dans Frederic Leen, *Orientation bibliographique* publiée dans *Paul Delvaux 1887-1994*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Blondé Artprinting International, Bruxelles, 1997, p. 318 et 319. On trouvera dans le même ouvrage qui constitue le catalogue de la grande rétrospective de 1997 une filmographie : Gisèle Olinger-Zingue, *Filmographie et interviews*. L'artiste, en effet, a souvent parlé de son art au cours de tournages de film ou de passages à la télévision, il a aussi répondu à l'un ou l'autre critique dans des textes qui éclairent son œuvre. Il faut placer hors pair l'ouvrage de Jacques Meuris, *7 dialogues avec Paul Delvaux, accompagnés de 7 lettres imaginaires*, Le Soleil Noir, Paris, 1971. On peut signaler en outre des communications et des causeries dont les sujets révèlent souvent les intérêts particuliers du peintre, ainsi lorsqu'en 1953, on lui demande une conférence à Jodoigne, il prend pour sujet *Léonard de Vinci*, pour lequel il a une profonde admiration. En 1963, il accepte d'écrire deux notices pour l'Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, p. 215-224 et p. 225-231 : l'une sera consacrée, à *James Ensor*, car il se trouve des affinités avec lui, l'autre à *Alfred Bastien* qu'il avait souvent rencontré dans la forêt de Soignes, qui lui avait donné des conseils pour ses paysages et avec lequel il avait sympathisé dans sa jeunesse. Lorsque, devenu Directeur de la Classe des Beaux-Arts, il prononce un discours, il rappelle le voyage en Grèce qui l'avait émerveillé en 1956, sous le titre : *À propos d'un voyage en Grèce* (Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale, 11-12, 1965, p. 222-224). Plus tard il fera une brève communication intitulée : *Ma vie d'artiste*, (*op. cit.* 1972, t. LVIII-1-4, p. 38-39). Par ailleurs, invité par le Cercle Culturel de La Panne, il fera, en 1967, une conférence sur *Le surréalisme* (cf. P. A. De Bock, *Paul Delvaux, Documents et témoignages*, Bruxelles, 1967, p. 286.) L'année suivante il rend *Hommage à Robert Giron*, dans *Les Beaux-Arts*, 9 mars, 1968, p. 10. En 1970, il acceptera de participer à la Conférence du Jeune Barreau, ce qui l'amènera à dialoguer avec Aloyse De Bock, son ami de toujours, et avec Jean Dypréau, sur le thème : *Connaissance de Paul Delvaux*. En 1971 il donna un texte pour le catalogue de l'Exposition consacrée à Albert Dürer par le Germanisches National Museum de Munich. Peut-être peut-on rappeler aussi qu'il répondit à une enquête de *Connaissance des Arts*, février 1972, p. 81. La question était *Considérez-vous Jérôme*

Bosch comme un précurseur du surréalisme? Dans sa réponse assez nuancée, on peut lire : « *Je ne ressens pas d'affinités personnelles avec l'univers de Jérôme Bosch. Je n'ai jamais non plus appartenu au groupe surréaliste.* »

Une bibliographie très complète des textes qui le concerne a été dressée par Suzanne Houbard Wilkin, dans Michel Butor, Jean Clair, Suzanne Houbard Wilkin, *Paul Delvaux, Catalogue de l'œuvre peint*, Cosmos, Bruxelles, 1975, p. 322-339. Cette bibliographie est complétée par le travail de Frédéric Leen pour la catalogue de l'exposition *Paul Delvaux 1887-1994* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (*op. cit.*).

Paul Delvaux apparaît comme un des artistes belges les plus importants du XX^e siècle. Il a presque toujours cheminé hors des sentiers battus. Après avoir suivi quelque temps les leçons de l'expressionnisme, qui dominait l'art de nos provinces avant la guerre de 1940-1945, il ne tarda pas, ensuite, à trouver une voie originale qui lui a permis d'exprimer des sentiments profondément enfouis. Il puise dans des souvenirs d'enfance ou d'adolescence pour exprimer un mal être qui plonge dans ses premières années lorsqu'il dû subir des interdits imposés par sa famille particulièrement par sa mère. Cela peut expliquer qu'on puisse parler, à propos de ses figures féminines, de femmes interdites ou défendues, chaque personnage apparaît, en effet enfermé dans son monde propre et incapable, quel que soit son désir, de créer un contact, mais cet univers pénétré d'angoisse, qui pourrait être désespéré, est presque toujours sauvé par la perfection des compositions, leur clarté et la beauté de l'exécution qui introduisent une lumière et un ordre qui donnent place à l'apaisement. Parfois, la charge affective est trop forte et pendant la guerre, à plusieurs reprises, le désordre s'introduit dans un univers brusquement ébranlé de toutes parts, comme dans *La ville inquiète*.

Ses maîtres sont, de son propre aveux, Ingres, Poussin, Piero della Francesca, Mantegna et Uccello, sans compter Chirico¹. Il aurait pu être un artiste néorenaissance, un peintre archaïque, incapable d'inventer son propre style, tout en refusant la manière de ses contemporains. Il n'en fut rien, il emprunta au surréalisme la liberté de construire des espaces où apparaissent les plus singu-

¹ Interview de Renilde HAMMACHER avec Paul Delvaux, dans *Paul Delvaux*, Casino de Knokke, 1973, p. 18, d'après le catalogue de l'exposition Paul Delvaux du Museum Boymans-van Beuningen à Rotterdam, 1973.

liers contrastes : locomotive et temple antique, par exemple, mais sa manière rigoureuse de les assembler rend leur rencontre plausible, de même que la puissante émotion qui traverse ses compositions ne permet pas d'y voir les froides copies d'un passé qui le subjugueraient. Il a toujours refusé d'être appelé surréaliste, et effectivement il ne suit pas les consignes de l'école, il cherche à émouvoir plus qu'à surprendre. Il s'est efforcé de traduire un univers poétique organisé comme un rêve, un rêve éveillé qu'il peint avec énormément de science et de rigueur, en cherchant ses sources dans ce qui l'a enchanté chez ses devanciers mais en inventant sans cesse de manière à construire son propre univers. Ainsi son œuvre, toujours très intériorisée, n'est pas une copie du passé tout en étant digne des peintres dont il s'est inspiré.