

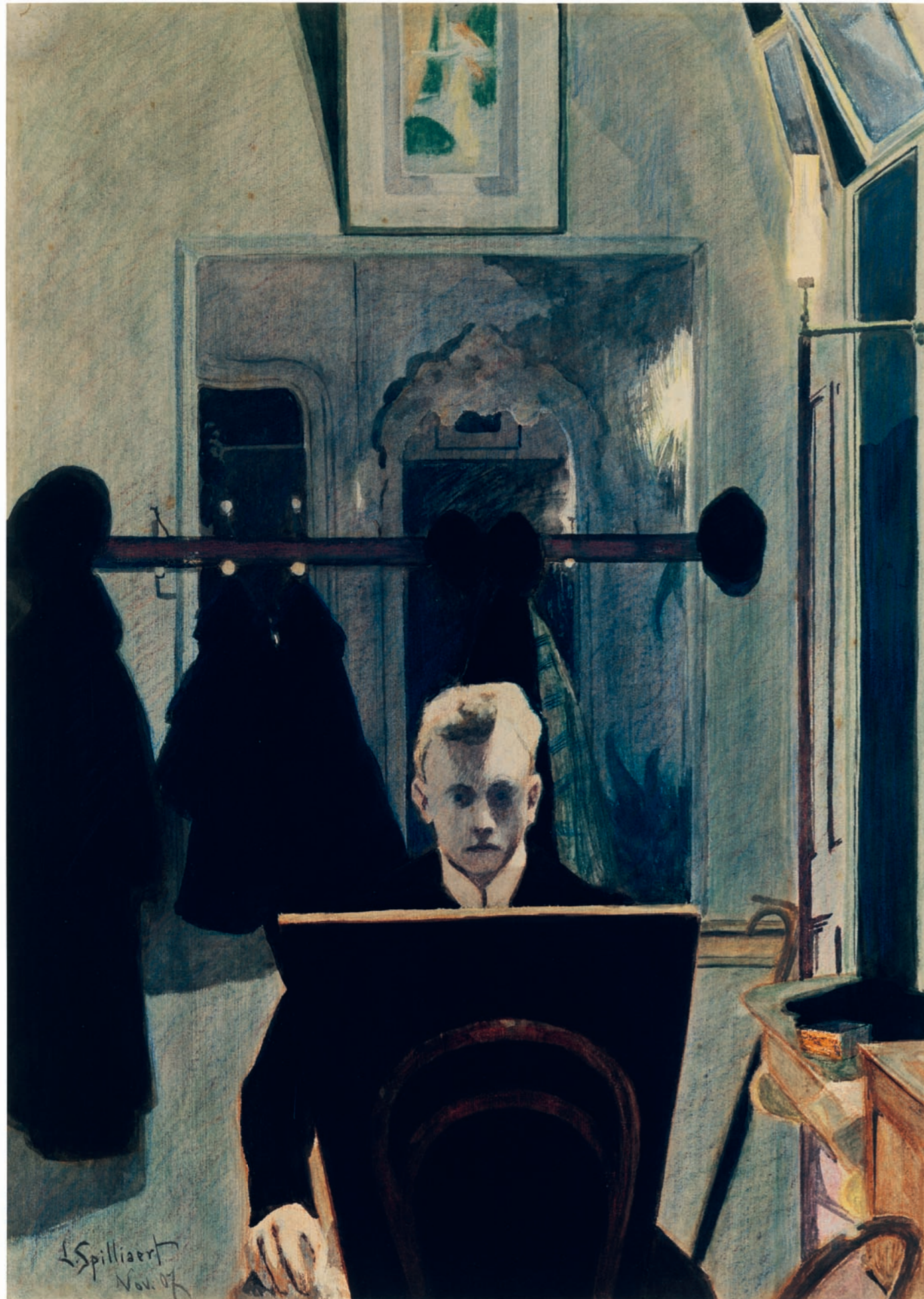
LÉON
SPILLIAERT

1881-1946

LUMIÈRE
ET SOLITUDE

Sous la direction de
Anne Adriaens-Pannier et Leïla Jarbouai

Musée d'Orsay RMN Grand-Palais



AUTEURS

Anne Adriaens-Pannier
Docteure en histoire de l'art,
conservatrice honoraire
aux musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique

Noémie Goldman
Docteure en histoire
de l'art, spécialiste
du XIX^e siècle
et éditrice adjointe
du catalogue raisonné
de Léon Spilliaert

Leïla Jarbouai
Conservatrice
Arts graphiques,
musée d'Orsay

Sébastien Mullier
Professeur agrégé
de lettres modernes
en classes préparatoires
aux grandes écoles,
historien d'art
indépendant

Will Stone
Poète, essayiste
et traducteur
de littérature

Anna Testar
Conservatrice, Royal
Academy, Londres
La contribution
d'Anna Testar à ce
catalogue a été rendue
possible grâce à une
bourse de recherche
en conservation
Jonathan Ruffer
d'Art Fund.

- 8 Préface
Laurence des Cars
- 12 Chronologie
Anna Testar
- 22 Léon Spilliaert,
lumière et solitude
Leïla Jarbouai
- 42 Léon Spilliaert.
Réalité et création
Anne Adriaens-Pannier
- 84 « Une cervelle
remplie de brumes »
Léon Spilliaert
et la ville d'Ostende
Noémie Goldman
- 116 Symbiose visionnaire :
Spilliaert illustrateur
Will Stone
- 144 « Un drame somnambulique »
Spilliaert, Maeterlinck
et le théâtre de l'esprit
Sébastien Mullier
- 192 Liste des œuvres exposées
- 196 Bibliographie sélective
- 204 Index des noms propres

1

Autoportrait à la planche à dessin,
novembre 1907. Lavis d'encre de Chine,
pinceau, crayon de couleur, pastel
et aquarelle sur papier, 52,7×37,8 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art

PRÉFACE

LAURENCE DES CARS

Présidente des musées d'Orsay et de l'Orangerie

Tous ceux qui ont eu la chance de voir « Spilliaert : œuvres de jeunesse, 1900-1918 » au musée-galerie de la Seita à Paris en 1997 gardent en mémoire l'émotion causée par la découverte de cet artiste belge jusqu'alors peu connu en France. Cette première exposition, qui a durablement marqué les esprits, signe le renouveau d'intérêt pour Spilliaert dans l'Hexagone.

Dans le même esprit, la présente exposition se concentre sur la première période de l'artiste, à notre sens la plus riche et la plus frappante. Le propos, resserré sur ses années de jeunesse, a pour toile de fond sa ville natale d'Ostende, sur les rives de la mer du Nord. Jeune homme sombre et solitaire, de santé fragile, Spilliaert promène sur les plages d'Ostende sa mélancolie et livre au regard du spectateur autant de paysages symbolistes ou métaphysiques, traversés par des figures mystérieuses, que d'angoissantes scènes d'intérieur, dont sa série d'autoportraits constitue le point d'orgue. Économie de moyens, géométrie de la ligne, couleurs très ténues et expressives forment ainsi un style inclassable, qui évoque tantôt le symbolisme, tantôt le minimalisme, tantôt l'expressionnisme, tout en restant unique. Des images d'une modernité surprenante, qui font écho aussi bien à l'univers cinématographique qu'à celui du roman graphique et continuent d'inspirer les illustrateurs aujourd'hui.

L'artiste est bien représenté dans nos collections, avec quatre œuvres phares (*Clair de lune et lumières*, *Digue la nuit*, *Reflets de lumière*, *Autoportrait aux masques*, et *Les Dominos*). Une raison de plus de distinguer celui qui incarne, avec Aubrey Beardsley, mis à l'honneur par le musée d'Orsay au même moment, l'un des grands génies graphiques de la fin du XIX^e siècle. Fidèle au goût du musée

pour le dialogue des disciplines, l'exposition souligne également l'influence prégnante de la littérature chez Spilliaert, dont l'univers fait écho aussi bien à l'œuvre de Nietzsche et de Poe qu'à celui de Maeterlinck.

Nous tenons à remercier chaleureusement Leïla Jarbouai, commissaire de l'exposition au musée d'Orsay, Isabelle Gaëtan, chargée d'études documentaires, et Stéphanie de Brabander, responsable d'exposition, pour leur magnifique travail. La scénographie, d'une épure remarquable, est signée Joris Lipsch pour Studio Matters. Enfin, nous sommes infiniment reconnaissants à Anne Adriaens-Pannier, la plus grande spécialiste de Spilliaert, chargée du catalogue raisonné de l'artiste, d'avoir mis toute son érudition et son enthousiasme au service du projet.

Une exposition d'arts graphiques met en jeu des œuvres par définition fragiles. Nous ignorions que la tenue même de celle-ci serait menacée par une crise sanitaire mondiale sans précédent. Nous devons à la générosité et à la flexibilité de nos partenaires, qui ont permis son report, le bonheur de la voir entre nos murs aujourd'hui. Nous remercions tout particulièrement Rebecca Salter, présidente de la Royal Academy of Arts à Londres, Axel Rüger, son directeur général, Adrian Locke, commissaire de l'exposition à Londres – secondé par Anna Testar –, et enfin Andrea Tarsia, Flora Fricker et Nancy Cooper, à la direction des expositions de la Royal Academy, pour leur soutien et leur collaboration. Merci également à nos amis prêteurs, notamment la Bibliothèque royale de Belgique et le Mu.ZEE d'Ostende, qui ont consenti des prêts tout à fait exceptionnels, ainsi qu'aux nombreux collectionneurs privés qui nous ont renouvelé leur confiance en ces temps difficiles.



PHOTO
ANTONY
220825-1

CHRONOLOGIE

ANNA TESTAR

2 (fig.) – Double page précédente

Antony, Ostende, *Léon Spilliaert et Oscar Jespers sur le balcon du Kursaal, Ostende, 22 août 1925*

1881

Leontius Petrus Ludovicus Spilliaert naît à Ostende le 28 juillet 1881 de Léonard-Hubert et Léonie Spilliaert (née Jonckheere). La famille vit au 2, Kapellestraat, où son père gère une parfumerie prospère qui fournit en parfums de luxe la cour du roi des Belges Léopold II. Il possède également un salon de coiffure. Léon, comme on l'appelle, est l'aîné de sept enfants, dont deux mourront en bas âge. Maurice, Fernand, Madeleine et Rachel sont ses frères et sœurs survivants. Léon est un enfant sensible et introverti. S'intéressant dès son plus jeune âge à l'art et à la littérature, c'est un rêveur et un penseur, souvent perdu dans son monde intérieur. Il est de santé fragile ; à l'adolescence, il souffre fréquemment de graves maux d'estomac. ¶ La famille Spilliaert vit à Ostende depuis la fin du XVIII^e siècle. Le grand-père de l'artiste, Petrus Spilliaert, était gardien de phare. Son oncle, Émile, vend des parapluies et peint à ses moments perdus, participant ainsi à la jeune scène culturelle ostendaise.

1894

Léon entre au collège Notre-Dame (Onze-Lieve-Vrouwecollege) à Ostende. Pendant sa scolarité, il développe un vif intérêt pour la philosophie, en particulier les écrits de Friedrich Nietzsche et d'Arthur Schopenhauer. Il remplit régulièrement ses cahiers de classe de dessins. ¶ Émile Spilliaert et James Ensor fondent l'éphémère Cercle des beaux-arts d'Ostende dont le père de Léon est nommé membre honoraire. Le groupe organise deux Salons, en 1894 et en 1895, pour présenter le travail des artistes locaux, mais se dissout rapidement.

1899

Spilliaert s'inscrit à l'Académie des beaux-arts de Bruges, où il suit des cours de dessin en troisième année. Les étudiants doivent justifier d'un autre métier pour subvenir à leurs besoins : dans le registre de l'année, Léon écrit « coiffeur ».

1900

En janvier, après quelques mois seulement, Spilliaert abandonne ses études pour raisons de santé et il est radié du registre de l'Académie. Il se rend à Paris pour visiter l'Exposition universelle en compagnie de son père, qui lui achète sa première boîte de pastels. ¶ Spilliaert réalise le premier de ses trois portraits de Nietzsche (collection particulière), avec lequel il se sent des affinités spirituelles. Comme lui, le philosophe est un esprit troublé, toujours en recherche, et fait de longues promenades pour mûrir ses réflexions et donner corps à ses pensées.

1901

N'ayant reçu qu'une brève formation artistique, Spilliaert développe un style personnel. Travaillant principalement à l'encre et au graphite sur papier, il réalise des dessins monochromes, représentant des paysages inspirés d'Ostende et des figures solitaires, souvent féminines, qui témoignent de son intérêt pour les récits mythologiques et bibliques.

1902

Spilliaert commence à travailler pour l'éditeur Edmond Deman. Ce travail lui offre l'occasion d'élargir son horizon ; il passe du temps à Bruxelles et fait la connaissance d'éminents écrivains et artistes. Spécialisé dans le symbolisme français et belge, Deman publie notamment des ouvrages d'Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck et Stéphane Mallarmé, dont Spilliaert se sent proche. Il commence à illustrer certaines publications de l'éditeur : un premier recueil de poésie de Verhaeren, *Pour les amis du poète* |20, 85| en 1902, l'année suivante, le recueil *Petites légendes* |88|, ainsi que les trois volumes du *Théâtre* de Maeterlinck |108-122|, qu'il orne de trois cent quarante-huit dessins. Deman a également édité un catalogue de lithographies d'Odilon Redon, dont les images sombres et troublantes auront une influence durable sur Spilliaert. L'artiste exécute le premier de ses nombreux autoportraits (collection particulière), qui rappelle ses portraits de Nietzsche à la fois par sa composition et par l'inscription qui y figure.

1903

À l'automne, encouragé par Albert Sillye – le fiancé de la fille de Deman, Gabrielle –, Spilliaert propose ses services à l'État indépendant du Congo, alors sous le contrôle de Léopold II. Sa candidature est rejetée pour raisons de santé. L'année suivante, il écrit à Sillye au Congo. On perçoit, en haut de sa lettre, un sentiment d'errance dans le dessin du bateau à vapeur qui avance sur la ligne d'horizon.

le Congo n'a pas eu lieu⁹ –, confiné à Ostende et vivant alors chez ses parents, Spilliaert parvient au moyen de son art à se libérer « des routines et des préjugés ». Dans la maison bourgeoise de parfumeurs, reclus dans une chambre de malade à laquelle, insomniaque, en proie à des ulcères violents, il échappe la nuit lors d'errances sur la digue, ou travaillant sous une verrière qui évoque les *Serres chaudes*¹⁰ |42|, il fixe ses visions sur le papier. Devant l'infini de la mer, mais aussi devant l'étrangeté des moindres choses qui l'entourent, il trompe l'« ennui » des « heures ternes », pour reprendre le titre de poèmes du recueil de Maurice Maeterlinck qui imprègnent en profondeur son travail et lui inspirent en 1918 des dessins ainsi qu'une suite de dix lithographies tirées à vingt exemplaires diversement rehaussées à l'encre et au crayon de couleur |96, 101|. « Dans » l'infini et « dans » les objets qui le réverbèrent, devrions-nous dire, plutôt que « devant », tant sa manière de voir rencontre la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty¹¹ : chez Spilliaert, la vision et l'objet de la vision se confondent dans l'immense vertige sans frontières que révèle son œuvre, où une quelconque coupe bleue |49|, démesurément agrandie suivant une échelle subjective, rejoint le gouffre de la mer et ses miroitements infinis |82|.

Le vertige de l'artiste dans le quotidien, il le donne à voir en transformant le domestique en fantastique. Les manteaux accrochés aux patères deviennent des dépouilles, des spectres |44|, tandis que le lit blanc est linceul et l'armoire cercueil |47 et 48|. Il montre l'angoisse non pas émotionnelle mais métaphysique, « combien lentement et irréversiblement un esprit s'aperçoit de l'étrangeté des choses¹² ». Franz Hellens voit ainsi dans *Les Flacons* |50|

la quintessence de l'art du peintre-dessinateur : « Ce tableau manquait évidemment de "sujet". Pensez donc : trois flacons, de ces sortes de bocaux pansus / comme on en voit chez les fabricants de parfums, et où l'on conserve les essences. Ces flacons alignés dans une atmosphère presque obscure [dans le manuscrit, « obscure » remplace « sombre », barré] com- / posaient tout le tableau, mais ils avaient des reflets inquiétants qui les faisaient vivre étrangement comme des créatures [« créatures » remplace « figures », barré] douées d'une / âme. Toute l'essence [souligné par l'auteur] de l'art de Spilliaert était contenue dans ces flacons¹³. »

Le paroxysme de cette étrangeté apparaît dans l'*Autoportrait au miroir* |18|, où l'artiste ne se reconnaît plus, devant une glace qui est un gouffre glacé et une horloge |20|, « l'obscur Ennemi¹⁴ ». Il y donne à voir le sentiment que notre équilibre ne tient qu'à un fil, que la folie guette. Dans cet autoportrait, Spilliaert n'est plus qu'un cri muet¹⁵, gouffre béant entre l'intériorité et le monde, et un œil fixe et glauque, redoublé par l'œil de l'horloge sous sa cloche de verre. Cet autoportrait évoque des passages de textes célèbres, de *Jane Eyre* (Charlotte Brontë) au *Portrait de Dorian Gray* (Oscar Wilde) en passant par *La Chute de la maison Usher* (Edgar Allan Poe) et *Le Horla*

9 Voir la chronologie en début d'ouvrage. « Je vous souhaite bon voyage / aux Indes et vous envie pour / pouvoir faire un tel voyage / Je sacrifierais tout ce que j'ai jusqu'au dernier de mes dessins / j'espère pour le faire un jour / ainsi que le Japon l'Amérique / et les archipels de la Polynésie » (lettre de Léon Spilliaert à Stefan Zweig, 24 novembre 1908, Fredonia (New York), Stefan Zweig. Collection Daniel Reed Library, State University of New York).

10 Maurice Maeterlinck, « Serres chaudes » [1886], dans *Serres chaudes. Quinze chansons*.

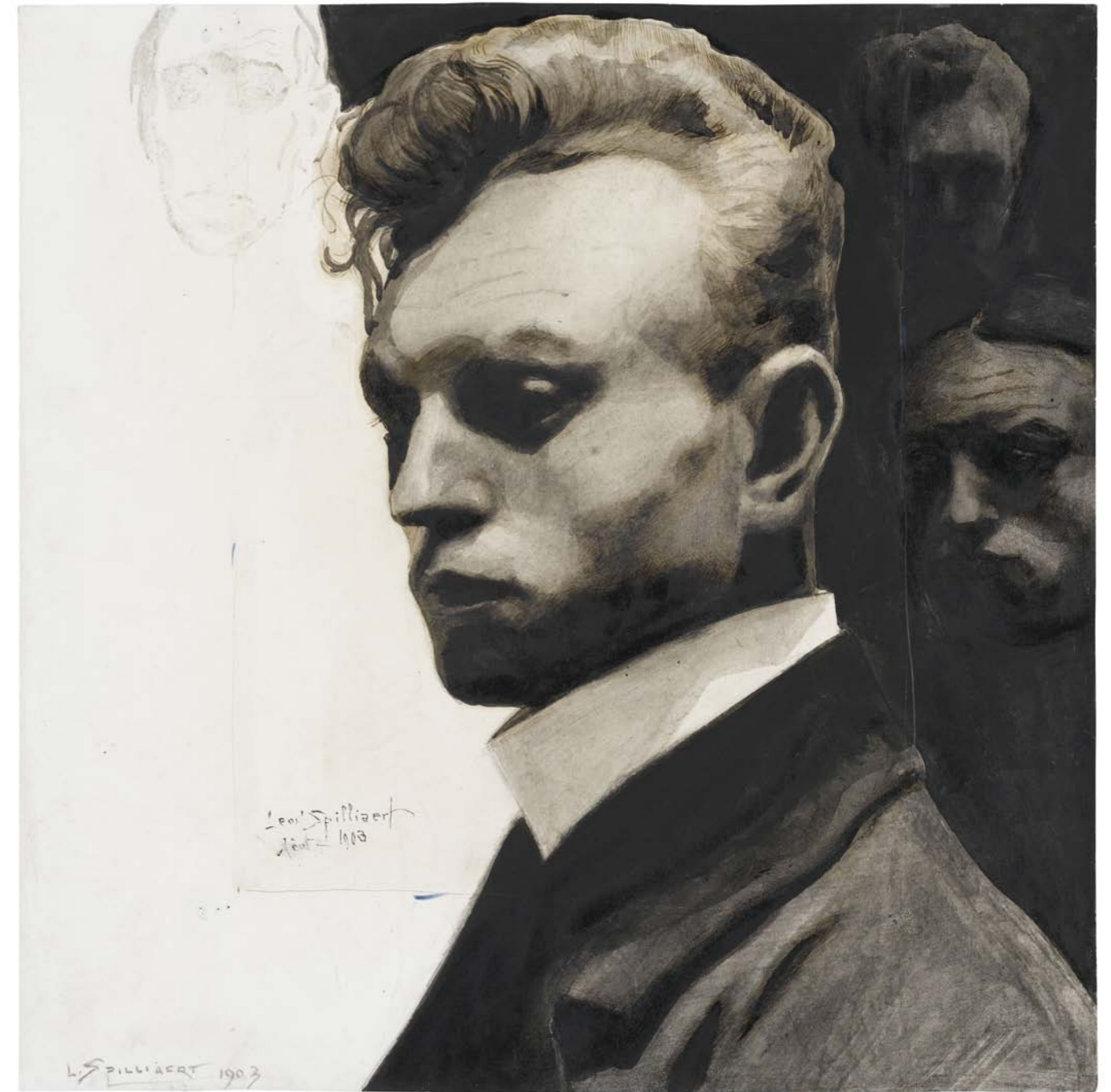
11 Voir Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard, 1945, et *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

12 Marguerite Yourcenar, *Carnet de notes de L'Œuvre au noir*, op. cit., p. 486.

13 Franz Hellens, copie du manuscrit de son article « Léon Spilliaert » publié dans *Sélection, chronique de la vie artistique*, n° 3, 15 octobre 1920, Bruxelles, AACB, inv. 39043.

14 Charles Baudelaire, « L'Ennemi », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857 (1^{re} éd.), p. 32-33 (« – Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croit et se fortifie ! »). Voir aussi Émile Verhaeren, « Les horloges », *Pour les amis du poète*, Bruxelles, Edmond Deman, 1896.

15 Cet autoportrait a parfois été comparé au *Cri* d'Edvard Munch.



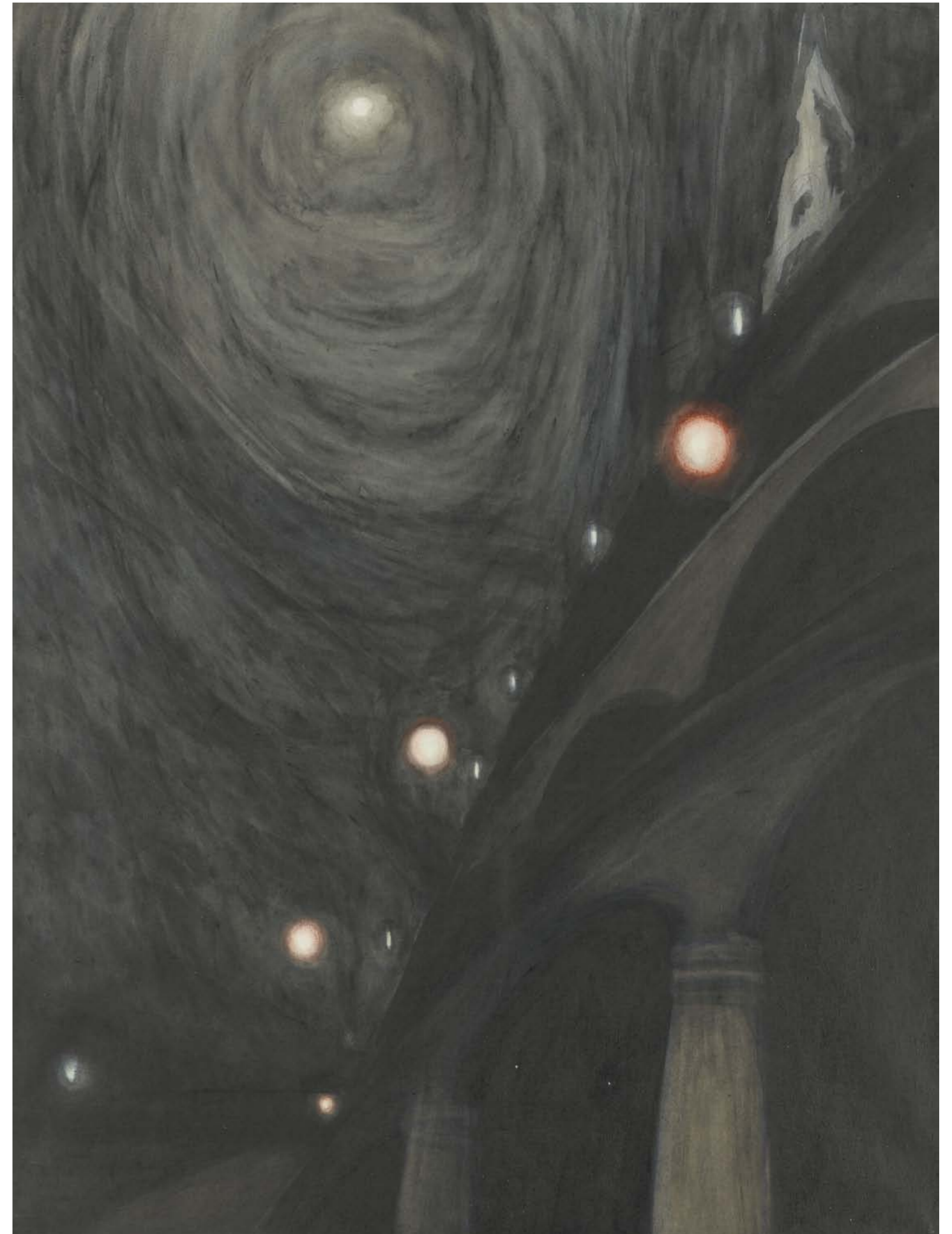
17

Autoportrait aux masques, août 1903
Mine graphite, lavis d'encre de Chine, pinceau, plume et crayon de couleur sur papier, 27,3 × 27,2 cm. Paris, musée d'Orsay

Œil hostile des firmaments
Qui travailles [sic], sans nulle peur,
À la folie et la terreur
Des poètes et des amants ;

Pendant les lourds minuits de pierre
Qui s'abaissent sur mon alcôve
Tu m'engloutis sous ta paupière
Œil monstrueux et chauve.

Émile Verhaeren, *La Lune*, 1895



LÉON SPILLIAERT RÉALITÉ ET CRÉATION

IMPATIENT, INCOMPRIS

Comment échapper à cette anxiété latente du jeune créateur qui, impatient de se révéler, lutte pour sortir de l'ombre ?

Depuis son adolescence, au collège de sa ville natale d'Ostende, Spilliaert travaille sans relâche, remplissant des cahiers d'écolier de dessins prestement tracés à la mine graphite¹. Ses compositions un peu baroques, dans la manière du beau dessin, s'inspirent d'illustrations imprimées ou d'observations minutieuses |29|. On y trouve déjà le regard incisif, le goût de l'analyse visuelle, même si elles manquent encore de maturité et d'engagement profond. Mais dès 1901, ce sens de l'observation objectif et précis bascule dans un foisonnement visionnaire de dessins au crayon et à la plume d'une impressionnante originalité. Refusant toute éducation théorique ou historique, Spilliaert se construit un langage formel à rebours de tous les exemples de la tradition académique. Il s'impose en revanche une formation spirituelle et individuelle, en interprétant de manière très personnelle la philosophie de son temps.

Loin de l'iconographie dominante du symbolisme littéraire et artistique, il élabore un langage des formes restreint, émanant de ses propres mythes. Spilliaert explore les questions fondamentales : la création du monde, les rapports entre Dieu et l'homme, les relations sociales, l'inéluctable destin des mortels. Son intérêt pour la pensée de Nietzsche le conforte dans ses recherches. Des créatures étranges, animaux hybrides ou figures symboliques, trouvent leur source dans la littérature, en particulier chez Chateaubriand et Lautréamont. Le monde

désert et inhospitalier où apparaissent ces monstres accentue leur aspect irréel. L'artiste baigne dans un songe, un rêve douloureux, et son âme ne trouve que tristesse.

Malgré la rencontre bénéfique, en 1902, de son premier employeur, l'éditeur Edmond Deman, qui le laisse libre de créer sans contraintes, Spilliaert cherche à s'échapper vers d'autres horizons physiques et mentaux. En novembre 1903, il désire s'engager au Congo, sans succès. En janvier 1904, il veut tenter sa chance à Paris : « [...] j'en ai assez d'attendre jusqu'à ce que la fortune me tombe sur le nez, cela deviendrait de l'abjection à la fin². » Quelques mois plus tard, il rejette violemment le fondement de sa pensée créatrice, ce qu'il appelle la peinture d'imagination : « Symbolisme, mysticisme tout cela c'est du détraquement, de la maladie, tout ce que j'ai fait jusqu'à présent, je voudrais tout déchirer tout détruire³. » Et pourtant, dans le dépouillement de son expression visuelle, avec des moyens très sobres, il exprime, dans ces années de repli sur lui-même, l'essence même de son être et de son âme.

INQUIÉTUDE, ANGOISSE, OPPRESSION...

La mer du Nord berce son existence, avec la ville d'Ostende qui sera son biotope principal. Cette mer s'impose dans les premières marines, comme une parcelle de vie légèrement colorée, tout en douceur, trahissant un souci esthétique qui relève de l'impressionnisme. Le pastel est frotté en touches informelles, les couleurs raffinées forment des harmonies sourdes, parfois éclairées de petites trouées lumineuses |81|. Quand Spilliaert veut renforcer l'intensité de cet élément naturel, il crée

1 Cahier de dessin de jeunesse, 1897-1898, mine graphite, crayon de couleur, fusain, aquarelle sur papier vergé, 21,1 x 17 cm, collection particulière.

2 Lettres de Léon Spilliaert à Edmond Deman, 13 novembre 1903 et 18 janvier 1904, Bruxelles, archives Deman.

3 Lettre de Léon Spilliaert à Paule Deman, 31 décembre 1904, Bruxelles, archives Deman.



38 (fig.)
Silhouette de l'artiste, 1907. Lavis d'encre de Chine,
 pinceau, crayon de couleur sur papier, 49,8 × 65,2 cm
 Gand, Museum voor Schone Kunsten



39
Autoportrait sur fond bleu, 1907. Lavis d'encre de Chine,
 pinceau, crayon de couleur, pastel et craie de couleur sur papier,
 73 × 58,7 cm. KBL, European Private Bankers S.A.

Je vois des songes dans mes yeux;
 Et mon âme enclose sous verre,
 Éclairant sa mobile serre,
 Affleure les vitrages bleus.

Ô les serres de l'âme tiède,
 Les lys contre les verres clos,
 Les roseaux éclos sous leurs eaux,
 Et tous mes désirs sans remède!

Maurice Maeterlinck, «Âme de serre», *Serres chaudes*, 1889





86 (fig.)

L'Attente, 1902-1903, frontispice de l'exemplaire unique de *Pour les amis du poète*, d'Émile Verhaeren, illustré à la main. Lavis à l'encre de Chine, plume et crayon de couleur sur papier, 14,3 × 9,7 cm
Anvers, musée Plantin-Moretus

87

Le Coup de vent, 1904
Lavis d'encre de Chine, pinceau, aquarelle et gouache sur papier, 51 × 41 cm
Ostende, Mu.ZEE

la lumière fait son apparition. Dans *Les Campagnes hallucinées* (1893), *Les Villes tentaculaires* (1895) et *Les Visages de la vie* (1899) naît une poésie plus objective, toujours marquée par une imagerie onirique, mais qui s'intéresse désormais à l'empiètement des activités industrielles sur la campagne, à la perte des traditions rurales et à l'exode vers les villes. Spilliaert s'adapte au changement de ton de Verhaeren dans *Pour les amis du poète*, comme par exemple dans l'illustration de *L'Attente* |86|, où une femme face à la mer tourne le dos au spectateur, figure solitaire simplement rendue par un lavis gris et un minimum de traits à l'encre, ses cheveux foncés et le mur noir massif à sa gauche contrastant avec sa présence évanescente.

Le génie de Spilliaert, dans ses œuvres autonomes comme dans ses illustrations, consiste à mêler à la beauté poétique une inquiétude sous-jacente : le fait que le visage ne soit pas visible provoque un sentiment ambigu qui accentue l'effet de l'illustration. Spilliaert ne nous mène jamais à une conclusion positive, il nous plonge plutôt dans l'angoisse d'un malheur qui est peut-être sur le point d'arriver.

L'image de la femme solitaire regardant la mer est peut-être la plus fréquente dans son œuvre |51, 52, 53|. Attend-elle anxieusement le retour de son mari pêcheur, ou bien est-elle simplement perdue dans ses rêveries ? Attend-elle une raison de vivre ou une raison de mourir ?

L'image tragique de la « femme dans l'attente » est aussi récurrente chez Verhaeren, qui évoque avec passion les malheurs des communautés de pêcheurs qui vivaient jadis parmi les dunes de la côte belge, lieu de tous les dangers. Dans cet extrait du poème *Le Péril* (1907), les femmes





Épreuve d'artiste

Lempielicut 1918



Épreuve d'artiste

Lempielicut 1918

Ô plongeur à jamais sous sa cloche!
 Toute une mer de verre éternellement chaude!
 Toute une vie immobile aux lents pendules verts!
 Et tant d'êtres étranges à travers les parois!
 Et tout attouchement à jamais interdit!
 Lorsqu'il y a tant de vie en l'eau claire au dehors!

Attention! l'ombre des grands voiliers passe
 sur les dahlias des forêts sous-marines;
 Et je suis un moment à l'ombre des baleines
 qui s'en vont vers le pôle!

Maurice Maeterlinck, « Cloche à plongeur », Serres chaudes, 1889



« Qui sait s'il est permis d'éveiller ceux qui dorment¹⁶ », s'interroge-t-on dans *Aglavaine et Sélysette*. Pour ces personnages aux yeux physiquement ouverts mais mentalement fermés à ce qui les entoure, Maeterlinck a créé une dramaturgie symbolique du « seuil » (c'est un terme récurrent dans le *Théâtre*) : le décor de chaque drame – maison, château ou couvent – se présente en effet comme un ensemble architectural complexe constitué de murs et de seuils – portes ou fenêtres –, dispositif scénographique qui situe les protagonistes entre le clos et l'ouvert, le dedans et le dehors, l'immobilité et le mouvement, la captivité et la liberté.

Spilliaert, qui devait illustrer le *Théâtre*, ne pouvait ignorer qu'entre 1891 et 1895, certaines de ces pièces de Maeterlinck avaient été mises en scène par l'avant-garde théâtrale française, notamment à Paris et à Bruxelles. Paul Fort et Aurélien Lugné-Poe, qui dirigeaient respectivement le Théâtre d'Art et le théâtre de l'Œuvre, avaient alors collaboré avec ces peintres dont le style a précisément influencé Spilliaert dans son œuvre personnel : le groupe des Nabis et Edvard Munch. Metteur en scène et acteur, Lugné-Poe a monté entre autres les drames d'Ibsen, tel *Solness le constructeur*, et ceux de Maeterlinck, comme *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande* ou *Intérieur...* Il est alors devenu celui que le critique dramatique Jules Lemaitre a comparé à un « clergyman somnambule¹⁷ », l'acteur connu pour son costume fétiche – une redingote noire à col droit –, pour son jeu hypnotique et pour ses rôles d'aveugle dans les pièces de Maeterlinck. La comparaison de Lugné-Poe à un somnambule révèle malgré son ironie combien « l'Œuvre [...] ne cherchait qu'à évoquer des idées et du rêve, à constituer une sorte de "théâtre cérébral"¹⁸ ».

Cette ambition de rendre visible la vie même des âmes, l'existence tout intérieure et mentale, imposait de réformer la dramaturgie en substituant à l'illusionnisme d'André Antoine l'idéalisme d'Aurélien Lugné-Poe : celui-ci aspirait à dématérialiser la scène en la dépouillant de ses accessoires et en la plongeant presque tout entière dans les ténèbres. Il demanda également aux peintres nabis – Vuillard, Maurice Denis ou Sérusier... – de se faire illustrateurs de programmes lithographiés et surtout décorateurs de théâtre :

« Nous brossions des décors pour le Théâtre d'Art de Paul Fort, pour l'Œuvre de Lugné-Poe. Et quels décors, pour quelles pièces ! D'Ibsen et de Maeterlinck jusqu'à *Ubu Roi*, ce fut une série de découvertes, de révélations : l'art de la mise en scène se transformait aussi ; le trompe-l'œil proscrit faisait place au décor d'imagination, à la tenture de rêve¹⁹. »

Le fond de la scène est alors occupé par un décor peint dans un style résolument antiréaliste et synthétiste qui schématise les formes et juxtapose les aplats de couleur vive : « La toile de fond figurait un paysage de songe : des arbres bleus, un sol violet, un palais mauve, une fresque de Puvis de Chavannes imitée par la main incertaine d'un nouveau-né atteint de daltonisme, quelque chose comme de la peinture balbutiée. Et devant cette toile malade, et derrière un voile de gaze, se dessinaient des silhouettes vagues, qui étaient des acteurs²⁰. »

16 Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*, Paris, Mercure de France, 1896, repris dans *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 616.

17 Jules Lemaitre, « La semaine dramatique », *Le Journal des débats*, 3 juin 1895, p. 1.

18 Georges Bourdon, « La fin de l'Œuvre », *Le Figaro*, 11 juillet 1899, p. 4.

19 Maurice Denis, « L'époque du symbolisme », *Gazette des beaux-arts*, n° 140, mars 1934, repris dans *Le Ciel et l'Arcadie*, Jean-Paul Bouillon (éd.),

Paris, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1993, p. 212.

20 Jules Lemaitre, « Revue dramatique », *Le Journal des débats*, 30 juin 1894, sur la représentation de *La Gardienne* d'Henri de Régnier mise en scène par le théâtre de l'Œuvre.



La scène du théâtre est délimitée dans le fond par une « tenture de rêve », muraille peinte et opaque, et sur le devant par un « voile de gaze », paroi tissée et presque transparente qui permet au « décor d'imagination » de rendre enfin visible cet écran immatériel et comme magique, le quatrième mur, qui par principe fait des personnages interprétés par les « acteurs » de véritables somnambules.

Recevant des mains d'Edmond Deman les trois volumes du *Théâtre*, Spilliaert pensait probablement qu'il avait là l'opportunité de relever le défi dramaturgique imposé par ses illustres aînés qui avaient mis en scène les pièces éditées. C'était aussi peut-être répondre au vœu de Mallarmé, le maître admiré par Maeterlinck comme par les Nabis et dont Edmond Deman avait, en 1899, publié les *Poésies*. Dans un essai de critique dramatique, *Planches et feuillets*, Mallarmé, lecteur de *La Princesse Maleine*, saluait en effet :

« [...] l'art de M. Maeterlinck qui [...] inséra le théâtre au livre !
« [...] Lear, Hamlet lui-même et Cordélie, Ophélie, je cite des héros reculés très avant dans la légende ou leur lointain spécial, agissent en toute vie, tangibles, intenses : lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels. Différente j'envisageai la *Princesse Maleine*, une après-midi de lecture restée l'ingénue et étrange que je sache [...]. Les murs, un massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte, en le vide d'une salle – les murs, plutôt de quelque épaisseur isolées les tentures, vieilles en la raréfaction locale ; pour que leurs hôtes déteints avant d'y devenir les trous, étirant, une tragique fois, quelque membre de douleur habituel, et même souriant, balbutiassent ou

radotassent, seuls, la phrase de leur destin. Tandis qu'au serment du spectateur vulgaire, il n'aurait existé personne ni rien ne se serait passé, sur ces dalles. Bruges, Gand, terroir de primitifs, désuétude... on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare²¹. »

De Shakespeare à Maeterlinck, Mallarmé substituait au théâtre à voir, aux cloisons épaisses de la scène et au « spectateur vulgaire », un théâtre à lire, les feuillets du livre – légers comme des « tentures » effilées – et le lecteur, qui visualise le drame et l'intellectualise. Le principe en était la *dématérialisation* du théâtre : aux « héros » élisabéthains qui « agissent », « tangibles » et « corporels », ont succédé les « fantômes » symbolistes qui « balbut[ient] », « déteints » et inexistantes pour les yeux du corps, aussi subtils que les pages du livre où ils demeurent enfermés. Mallarmé formulait ailleurs le rêve d'un drame qui se « passe, avec indifférence », de « la mise en scène » elle-même pour être représenté sur « le seul théâtre de notre esprit²² ».

Ce transfert des « planches » aux « feuillets » fonde l'entreprise du *Théâtre* orné par Spilliaert, qui, lui aussi, « ins[ère] le théâtre au livre » et ce, en renouvelant le statut d'*illustrateur* : l'artiste, dirions-nous, substitue au metteur en scène (comme Lugné-Poe) le *metteur en pages* et au décorateur de théâtre (comme les Nabis) le *décorateur de livre*. De même, les spectateurs du théâtre de l'Œuvre ont cédé la place au lecteur du *Théâtre* et la scène extérieure, matérielle et publique, à une scène intérieure, immatérielle et mentale. Le passage de la scénographie aux arts graphiques,

²¹ Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante*, 1887, repris dans « Planches et feuillets », « Crayonné au théâtre », dans *Divagations*, Paris,

Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1897 ; *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 196-197.

²² Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *ibid.*, p. 168.

108

« Les Aveugles », 1903, *Théâtre*, de Maurice Maeterlinck, page de titre, vol. I, p. 247
Mine graphite, encre de Chine, pinceau, aquarelle et crayon de couleur sur papier, 24 x 15,5 cm
Collection privée, héritiers Verbaet





138
Paysage mort. L'Attente, 1900. Lavis d'encre de Chine, pinceau, plume, aquarelle, pastel et vernis sur papier plié, 30,9 × 49 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique

139
Princesse Maleine, 1910. Lavis d'encre de Chine, pinceau, crayon de couleur et craie blanche sur papier, 62,6 × 47,5 cm. Collection particulière





140
Femme devant la mer, soir, vers 1902-1903
 Lavis d'encre de Chine, pinceau, vernis, aquarelle et pastel sur papier, 26,6×35,7 cm
 Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique



141 (fig.)
Silhouette féminine, sur une scène de théâtre, vers 1901-1902
 Lavis d'encre de Chine, pinceau sur papier, 30,9×38,5 cm
 Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique



CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

couverture : © Courtesy Francis Maere Fine Arts Gallery, photo © Cedric Verhelst; **1**: Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA; **2**: © Antony, Ostende / Ludion Publishers; **3-5**: © Ludion Publisher; **6**: © Antony, Ostende / Ludion Publishers; **7**: © Ludion Publisher; **8**: © Knokke, Imelda Delvaux / Ludion Publishers; **9**: © Ludion Publisher; **10**: © Paul Desmeth / Ludion Publishers; **11-12**: © Knokke, Imelda Delvaux / Ludion Publishers; **13-14**: © Henri Storck / Ludion Publishers; **15**: © Cedric Verhelst; **16**: © Studio Philippe de Formanoir; **17**: © Photo RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Thierry Le Mage; **18**: © Mu.ZEE, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Hugo Maertens; **19**: Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Michèle Bellot; **20**: © Foto Peter Maes – Gentbrugge; **21**: CCØ Paris Musées / Maison de Victor Hugo – Hauteville House; **22**: © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt; **23**: Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / image RMN-GP; **24**: Photo © RMN-Grand Palais / Benoit Touchard; **25**: © New York, The Hearn Family Trust (photo: Arturo Sanchez); **26**: © Mu.ZEE, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Hugo Maertens; **27-28**: © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt; **29**: © Het Spilliaert Huis – Daniël de Kievith; **30**: © New York, The Hearn Family Trust (photo: Arturo Sanchez); **31**: © Bridgeman Images; **32**: Mu.ZEE, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Daniël de Kievith; **33**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **34**: © New York, The Hearn Family Trust (photo: Arturo Sanchez); **35**: © KBR – Cabinet des Estampes; **36**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **37**: © KBR – Cabinet des Estampes; **38**: © Museum of Fine Arts Ghent, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Hugo Maertens; **39**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **40**: © Ludion Publishers; **41**: © Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Photo: Hugo Maertens; **42**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **43**: © Museum of Fine Arts Ghent, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Hugo Maertens; **44**: © Luc Schrobiltgen, Bruxelles; **45**: © Le Brabant wallon; **46**: © MRBAB, Bruxelles / photo: J. Geleyns – Art Photography; **47**: © photo musée d'Ixelles; **48**: © Luc Schrobiltgen, Bruxelles; **49**: © Mu.ZEE, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Dominique Provost; **50**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **51**: © Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Photo: d/arch; **52**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **53**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **54-55**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **58**: © MRBAB, Bruxelles / photo: J. Geleyns – Art Photography; **59**: © Mu.ZEE, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Hugo Maertens; **60**: © Ludion Publishers; **61**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **62**: © Ludion Publishers; **63**: © mverbaet; **64**: © Luc Schrobiltgen, Bruxelles; **65**: © Het Spilliaert Huis – Daniël de Kievith; **66**: © Courtesy Francis Maere Fine Arts Gallery, photo © Cedric Verhelst; **67**: © Het Spilliaert Huis – Daniël de Kievith; **68**: © The Phoebus Foundation; **69**: © Sotheby's 2020; **70**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **71-72**: Guy Braeckman / Ludion Publishers; **73**: © Belfus Art Collection – Frank Michta; **74**: © Ludion Publishers; **75**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **76**: © Het Spilliaert Huis – Daniël de Kievith; **77**: © KBR – Cabinet des Estampes; **78-79**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **80**: Tous droits réservés; **81**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **82**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **83**: Art Digital Studio © Sotheby's; **84**: Private collection, courtesy of Xavier Tricot, from Fernand Khnopff, Catalogue raisonné of the prints, 2018 © Photo: Hugo Maertens; **85**: © Foto Peter Maes – Gentbrugge; **86**: © Luc Schrobiltgen, Bruxelles; **87**: © Mu.ZEE, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Hugo Maertens; **88**: © Luc Schrobiltgen, Bruxelles; **89**: © NF Art Gallery, Belgique; **90**: © Museum of Fine Arts Ghent, www.artinlanders.be, a meemoo initiative, photo: Michel Burez; **91**: © Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler; **92**: © Private Collection, image courtesy of the Neue Galerie New York; **93**: © Brussels, RMFAB / Ludion Publishers; **94**: © Luc Schrobiltgen, Bruxelles; **95**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **96-97**: © Brussels, RMFAB / Ludion Publishers; **98-101**: © Luc Schrobiltgen, Bruxelles; **102**: © The Phoebus Foundation; **103-105**: © KBR – Cabinet des Estampes; **106**: Photo © Ludion Publishers; **107**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **108-122**: © mverbaet; **123**: © KBR – Cabinet des Estampes; **125**: © Courtesy museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgium © Photo: Guy Braeckman; **126**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **127**: © Guy Braeckman / Ludion Publishers; **128**: © MRBAB, Bruxelles / photo: J. Geleyns – Art Photography; **129**: © New York, The Hearn Family Trust (photo: Arturo Sanchez); **130**: © KBR – Cabinet des Estampes; **131**: © Private collection, courtesy Van Herck – Eykelberg; **132**: © photo Vincent Everarts; **133-135**: © KBR – Cabinet des Estampes; **136**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **137-138**: © KBR – Cabinet des Estampes; **139**: © Luc Schrobiltgen / Ludion Publishers; **140-143**: © KBR – Cabinet des Estampes.

© Fonds Henri Storck **10**: Image © Paul Desmeth / Ludion Publishers

Les crédits photographiques et les droits afférents sont soumis à la connaissance des ayants droit. Malgré nos recherches, certains n'ont pu être retrouvés. Que ceux que nous n'aurions pas nommés reçoivent ici nos excuses et se fassent connaître.

MUSÉES D'ORSAY ET DE L'ORANGERIE

Annie Dufour

Directrice des éditions

Virginie Berri
assistée de Marion Fauré
Suivi éditorial

Marion Fauré
Iconographie

Clémentine Bougrat
Préparation des textes

Françoise Baillieul
Relecture des textes

Jean-François Allain
Traduction des textes
de Anna Testar et de Will Stone

ÉDITIONS DE LA RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX – GRAND PALAIS

Sophie Laporte
Directrice des Éditions

Claire Bonnevie
Cheffe du département du Livre

Isabelle Loric
Responsable de fabrication

Wijntje van Rooijen & Pierre Péronnet
Création graphique et mise en pages

Les Artisans du Regard
Photogravure

Achévé d'imprimer en août 2020
sur les presses de l'imprimerie
Graphicom (Vicence, Italie).

Dépôt légal : juillet 2020

© Établissement public
des musées d'Orsay
et de l'Orangerie, Paris, 2020
62, rue de Lille 75007 Paris
ISBN 978-2-35433-312-6

© Réunion des musées
nationaux – Grand Palais,
Paris, 2020
254-256, rue de Bercy
75577 Paris Cedex 12
ISBN 978-2-7118-7527-6
EK 19 7527