

Michael Palmer

L'ART BELGE

D'ENSOR À PANAMARENKO

1880 - 2000



Préface de Claire Leblanc

Racine

PRÉFACE	8
■ PREMIÈRE PARTIE 1880-1940	
DE GRANDES ANNÉES	10
AU COMMENCEMENT ÉTAIT JAMES ENSOR	18
AUTOUR DE L'IMPRESSIONNISME	28
TROIS ARTISTES DE LA COMPASSION	52
«L'ENFANT-PROPHÈTE», HENRI EVENEPOEL	62
LES NÉO-IMPRESSIONNISTES	68
LES LUMINISTES	80
LES SYMBOLISTES	92
LE PREMIER GROUPE DE LAETHEM-SAINT-MARTIN	110
UN SOLITAIRE, LÉON SPILLIAERT	124
LES PEINTRES BRABANÇONS	130
LE SECOND GROUPE DE LAETHEM-SAINT-MARTIN	144
AUTOUR DE L'EXPRESSIONNISME	160
ABSTRACTION, CUBISME ET FUTURISME	172
DADA ET LE SURREALISME	190
UN ART BELGE ?	214
■ SECONDE PARTIE 1940-2000	
LES GRANDES ORIENTATIONS	222
LES ANIMISTES	228
LA JEUNE PEINTURE BELGE	236
COBRA	244
L'ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE	252
L'ABSTRACTION LYRIQUE	260
L'ART DES IDÉES	270
L'ART FIGURATIF	278
LES ARTISTES	288
RENÉ GUIETTE	290
ANNE BONNET	293
ANTOINE MORTIER	296
LOUIS VAN LINT	302
RAOUL UBAC	307

SOMMAIRE

GASTON BERTRAND	311
JO DELAHAUT	316
MARC MENDELSON	321
LUC PEIRE	326
ENGLEBERT VAN ANDERLECHT	329
VIC GENTILS	332
JAN COX	337
POL MARA	340
ROEL D'HAESE	344
BRAM BOGART	346
ROGER RAVEEL	350
POL BURY	354
CHRISTIAN DOTREMONT	359
MAURICE WYCKAERT	363
MARCEL BROODTHAERS	368
SERGE VANDERCAM	379
DAN VAN SEVEREN	382
PIERRE ALECHINSKY	385
REINHOUD	390
RAOUL DE KEYSER	393
MARTHE WÉRY	397
JEF VERHEYEN	401
WALTER LEBLANC	403
PIERRE CULOT	407
JACQUES CHARLIER	410
PANAMARENKO	413
LILI DUJOURIE	418
JAN VERCRUYSSSE	421
MARIE-JO LAFONTAINE	424
THIERRY DE CORDIER	428
MICHEL FRANÇOIS	431
JAN FABRE	435
LUC TUYMANS	439
WIM DELVOYE	445
UN ART BELGE !	448
NOTES	454
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE	459
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES · REMERCIEMENTS	460

*R*ésister à l'épreuve du temps est un art difficile pour nombre de disciplines créatives. Le diptyque de Michael Palmer consacré à l'art moderne belge présente cette qualité rare. Publié à l'origine en deux volumes, successivement en 1994 et 2002, l'ouvrage en est aujourd'hui à sa quatrième édition et est désormais devenu un « classique », au sens noble du terme.

Sans conteste, c'est avant tout le sujet traité - un vaste panorama de l'art belge de 1880 à l'an 2000 - qui forge ce beau succès. L'aventure artistique belge nourrit effectivement les appétits d'un large public toujours heureux d'en revoir les valeurs sûres ou toujours plus curieux de faire de nouvelles découvertes en la matière.

Au gré des expositions et des parutions, la richesse et la singularité de l'art belge se révèlent et façonnent une belgitude éclatante : un art affranchi des courants et des dogmes dictés par les principaux foyers artistiques internationaux ; la manifestation d'une humilité et d'un recul ressourçant par rapport aux pratiques et aux développements artistiques, décalage stimulant un goût certain pour le rêve ou l'humour ; un respect manifeste pour l'acte artistique, la pratique et la matière picturale faisant l'objet d'expériences audacieuses et décomplexées ; une tendance aux libres pérégrinations cérébrales et imaginaires fertiles...

Le livre de Michael Palmer nourrit avantagement la connaissance et le rayonnement des spécificités de l'art belge.

Mais la fortune de cet ouvrage repose aussi certainement sur l'approche originale du sujet. Il ne s'agit ni d'un ouvrage purement scientifique ni d'un essai aux traits académiques mais d'une libre interprétation d'un Anglais, historien d'Oxford, ayant développé une passion particulière pour l'art belge. En dépit d'un développement chronologique - parti pris dont le classicisme assure la large accessibilité de l'ouvrage - l'exemplarité de cette entreprise repose bien sur une démarche sensible et intime.

En effet, le fin connaisseur de l'art belge pourra d'abord être troublé par la sélection des œuvres opérée par Michael Palmer. L'auteur ne reprend pas les icônes attendues pour dresser ce panorama des développements artistiques nationaux. Il s'émancipe des références traditionnelles et se détourne sans complexe des chefs-d'œuvre faisant le prestige de nos collections publiques ou assurant notre rayonnement dans les musées étrangers. Au contraire, il façonne un « imagier » non-conformiste de l'art belge propice à l'étonnement et une certaine fraîcheur du regard se maintenant au gré des pages, et des années.

PRÉFACE

Finale­ment, tant l'historien d'art, l'amateur éclairé que le novice puise une satisfaction à la consultation ou la lecture approfondie de cet ouvrage. Celui-ci se prête effectivement aussi bien au survol de délectation qu'aux exigences d'une recherche plus documentée. Tout en assumant traiter le sujet sous le prisme du regard du passionné de l'art belge, l'auteur n'é­lude toutefois pas la nécessité de livrer à ses lecteurs des informations relatives au contexte artistique international ou encore des monographies éclairantes.

C'est donc aussi ce double traitement équilibré du sujet qui assure le succès pérenne de l'ouvrage. À titre plus personnel, c'est sans doute la raison pour laquelle il a constitué, depuis sa parution, une référence permanente dans mon parcours d'étudiante en histoire de l'art, puis d'historienne de l'art et, aujourd'hui, de professionnelle de musée. À l'instar de Michael Palmer, notre découverte de l'art belge s'est révélée tardive et soudaine. Seuls quelques noms d'artistes Belges - Magritte, Horta, Ensor peut-être - avaient filtré notre éducation artistique française. La richesse, le foisonnement, la densité et l'exemplarité de l'épopée artistique belge au cours des XIX^e et XX^e siècles se sont révélés brutalement et ont aussitôt réorienté nos centres d'intérêt de façon radicale... et durable.

C'est dès lors avec une certaine affectivité que j'ai l'honneur d'introduire l'un des plus beaux hommages à l'art belge et de saluer ici son auteur. Outre mon attachement personnel à cet ouvrage, sans doute celui-ci a-t-il nourri de nombreux profanes, marqué une multitude d'amateurs, et suscitera-t-il pour longtemps encore, à l'aune de cette nouvelle parution, de nouvelles ardeurs pour l'art belge.



Claire Leblanc
Conservateur du musée d'Ixelles

DE GRANDES ANNÉES

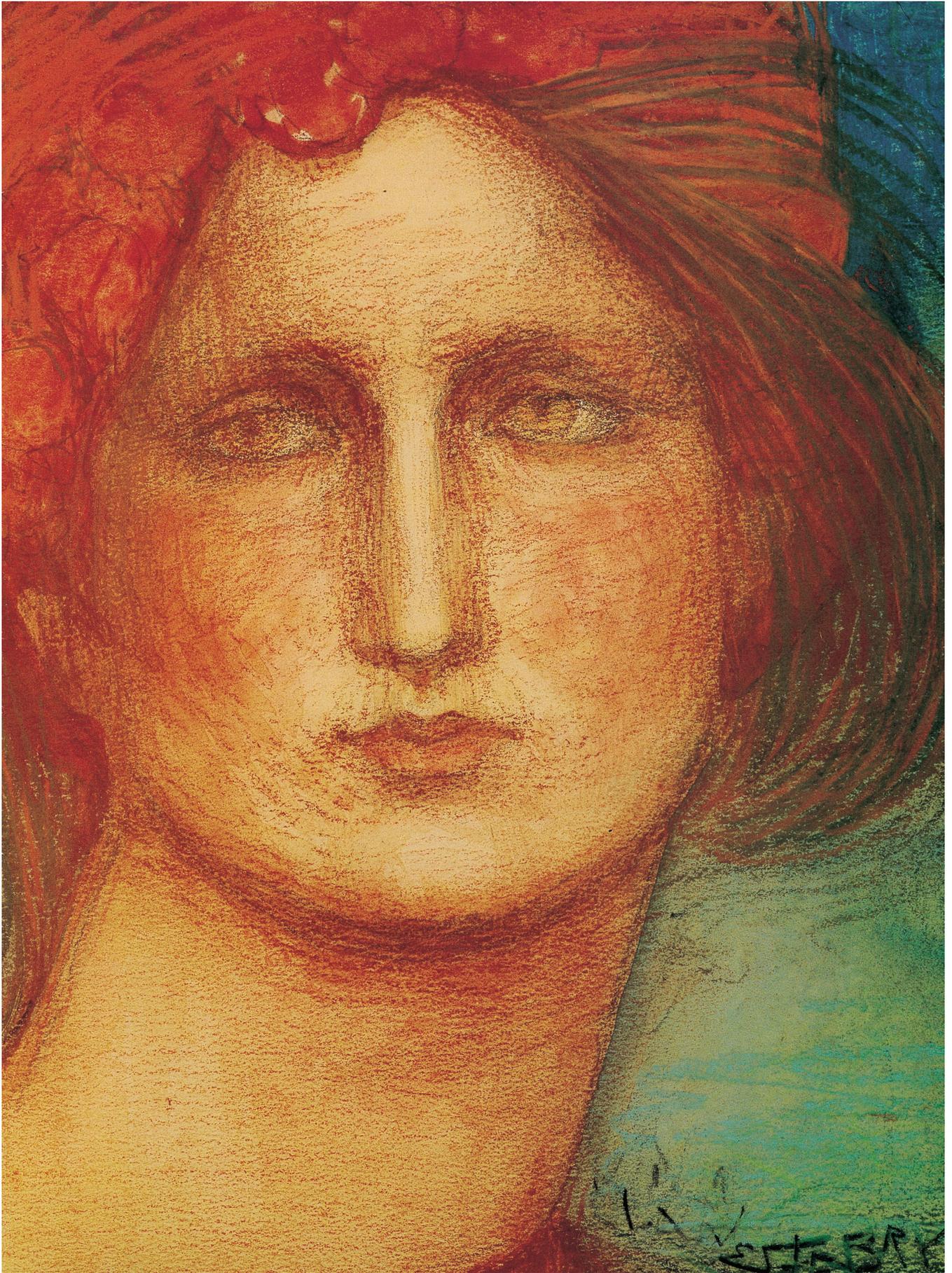
PREMIÈRE PARTIE 1880-1940 ■

Les deux dernières décennies du dix-neuvième siècle constituent pour l'art belge une période faste. Ce renouveau est marqué en peinture, en sculpture et dans le domaine des arts graphiques par le travail de pionnier de James Ensor, le génie novateur du sculpteur George Minne, les procédés pointillistes des néo-impressionnistes, qui laissent une marque propre sur un style créé en France, les étranges créations de Fernand Khnopff et d'une constellation d'artistes symbolistes, enfin par l'œuvre des peintres réalistes progressistes qui se meuvent aux frontières de l'impressionnisme sans les franchir.

Cette renaissance ne se limite pas aux arts plastiques. Les architectes Paul Hankar, Victor Horta et Henry Van de Velde figurent parmi les précurseurs et les plus éminents promoteurs de l'Art nouveau. Avec Willy Finch, Gustave Serrurier-Bovy et d'autres, ces mêmes architectes sont aussi les artisans de l'irruption de l'Art nouveau dans les arts décoratifs. La poésie d'Émile Verhaeren, les œuvres théâtrales de Maurice Maeterlinck et les romans de Georges Rodenbach constituent des bijoux de la littérature symboliste. Dans le domaine musical, César Franck et Guillaume Lekeu composent des œuvres magistrales qui font toujours partie du répertoire. L'École belge du violon, qui compte parmi ses maîtres Eugène Ysaÿe, précédé un peu plus tôt par Charles de Bériot et Henri Vieuxtemps, acquiert une renommée internationale.

Cette période de splendeur de la culture belge coïncide avec une industrialisation intensive qui hisse la Belgique à la première place des pays hautement industrialisés du continent européen et fait d'elle l'une des premières puissances commerciales mondiales. Ce contexte entraîne l'extension d'une bourgeoisie aisée disposant de la fortune et de loisirs propices au développement culturel et à la satisfaction de la demande qu'il génère. Salons, galeries, sociétés d'expositions foisonnent et prolifèrent, offrant au mécénat privé matière à s'exécuter. Certes bon nombre d'œuvres exposées et vendues sont conventionnelles ou académiques, mais la *Société Libre des Beaux-Arts* et *La Chrysalide* ouvrent la voie à l'originalité en exposant des œuvres d'artistes progressistes dans les années 1870. La première exposition du cercle des XX en 1884 constitue un tournant. Les XX, soutenus par les trois principaux promoteurs de l'art moderne en Belgique – leur secrétaire Octave Maus, l'avocat et militant socialiste Edmond Picard et le poète Émile Verhaeren – demeurent, jusqu'à la dissolution du groupe en 1893, le vecteur principal de l'avant-garde belge, française et internationale¹. Les XX constituent une association de vingt artistes, jeunes et belges pour la plupart, indépendants de toute doctrine, dont l'unique programme consiste

Émile Fabry, *Tête*, circa 1890
Pastel, 24 x 24 cm. Détail
Collection privée



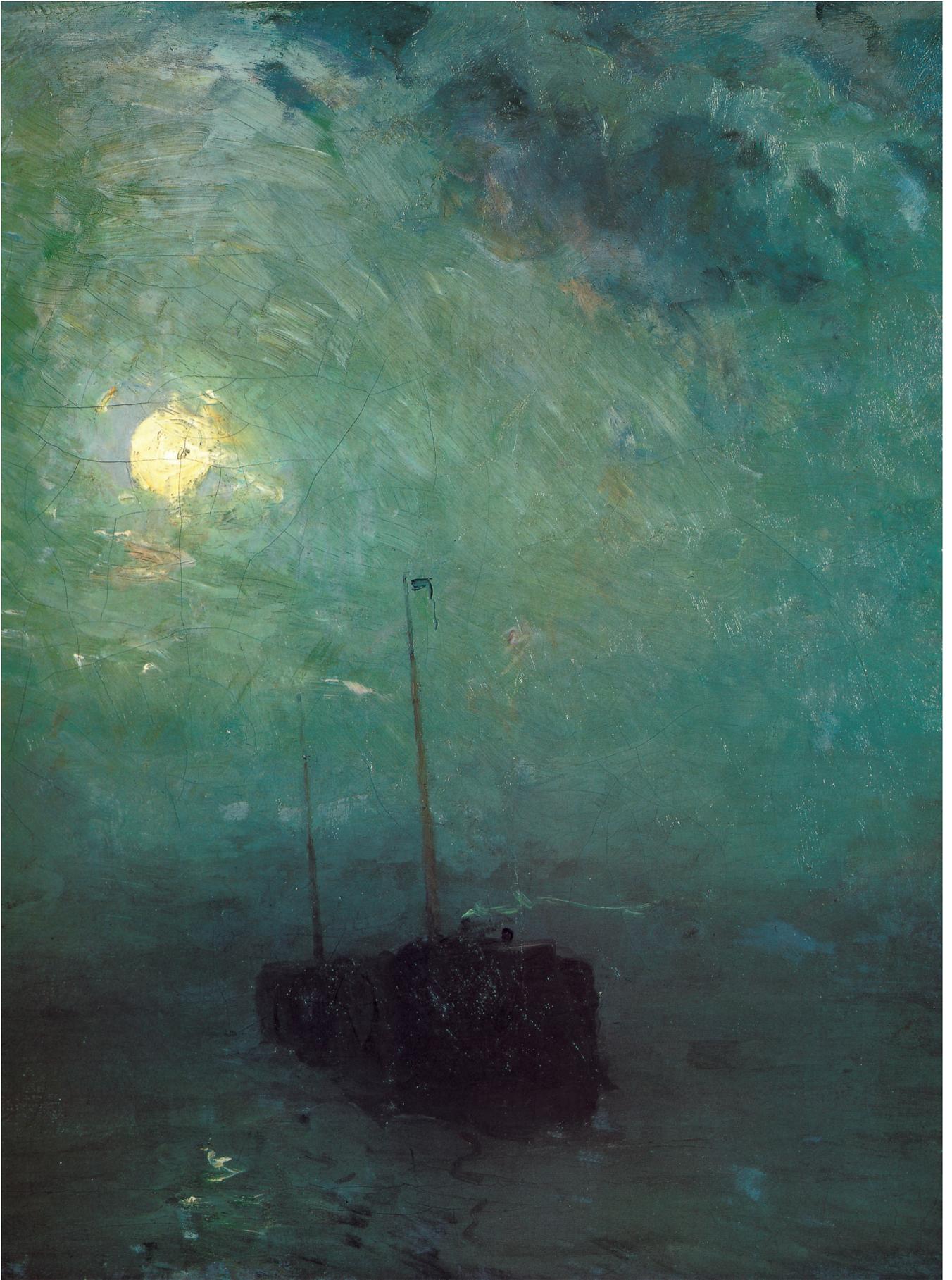
AUTOUR DE L'IMPRESSIONNISME

L'éclat, l'originalité et le charme de l'impressionnisme l'ont mené au succès universel. Cette réussite a causé l'utilisation abusive voire erronée du terme «impressionnisme» qui a été appliqué indistinctement à l'œuvre des impressionnistes français originels, à celle des contemporains qu'ils ont influencés dans de nombreux pays, de leurs successeurs pourtant bien éloignés, néo- et postimpressionnistes, et d'artistes de tout genre qui peignaient en couleurs claires ou étaient simplement attirés par la lumière et ses effets. L'utilisation aussi large du terme «impressionnisme» n'est pas seulement erronée, elle est aussi fallacieuse. Bien qu'elle souligne la popularité des peintres français originels, elle néglige de rendre justice à leur apport artistique et permet à leur œuvre d'être noyée dans un concept si général qu'il en devient inconsistant. Elle tend aussi à faire apparaître comme de simples prolongements ou de pâles reflets de Paris des mouvements influencés par l'impressionnisme ou parallèles à celui-ci, mais nés et développés en Belgique et ailleurs, qu'elle prive ainsi de leur spécificité.

Personne n'est insensible au prestige de l'impressionnisme. Ce terme trop facilement exploité attire le public vers les expositions, favorise la vente des œuvres et fait le bonheur des collectionneurs et des amateurs d'art. Mais le temps est peut-être venu de reconsidérer l'utilisation du mot «impressionnisme», pour le rafraîchir, lui rendre sa signification première, et lui attribuer un sens plus spécifique et restrictif. Cette démarche nous conduirait à une vision plus équilibrée des mérites respectifs des impressionnistes authentiques - ce petit groupe de pionniers - et des différentes écoles de peinture, y compris l'École belge, qui s'épanouissaient à leurs côtés.

La recherche de la lumière est une composante essentielle de l'aventure artistique du dix-neuvième siècle. La peinture des impressionnistes est généralement considérée comme le couronnement de cette quête. Les impressionnistes français, malgré la diversité de leurs styles, ont en commun les mêmes objectifs fondamentaux et réagissent de concert contre la tyrannie des règles académiques et du système officiel d'expositions du Salon.

Impression, soleil levant, la première utilisation du mot pour décrire une peinture impressionniste, est le titre attribué par Monet à une vue du Havre montrée au public à la première exposition impressionniste à Paris en 1874. Cette expression est ensuite utilisée avec mépris par Louis Leroy dans un article de *Charivari*: «Exposition des Impressionnistes». Georges Rivière, un ami de Renoir, suggère la définition suivante: «Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionnistes des



LES SYMBOLISTES

Dans *Le Figaro* du samedi 18 septembre 1886 paraît un manifeste symboliste sous la signature de Jean Moréas. C'est un document confus et prêtant à confusion. Il n'explique pas plus qu'il ne définit le symbolisme littéraire. Il ne crée aucun mouvement nouveau, mais à travers les colonnes d'un journal influent, il focalise l'attention sur l'existence d'un symbolisme déjà pratiqué par Baudelaire et encore en honneur auprès de Mallarmé, Rimbaud et Verlaine. Le symbolisme littéraire s'intéresse aux idées, aux sentiments, aux émotions, plutôt qu'à la description de la réalité et aux apparences. L'idée, l'imagination prime sur le fait, l'objet.

Dans le domaine de la peinture, le symbolisme trouve ses précurseurs les plus directs chez des artistes comme William Blake, Gustave Doré et Johann Heinrich Füssli, en même temps que chez les peintres allemands de l'école nazaréenne.

Les influences les plus déterminantes pour l'éclosion du symbolisme belge sont originaires de France et de Grande-Bretagne. En France, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Odilon Redon, auteurs tous les trois de toiles incontestablement symbolistes dès les années 1860-1880, bien avant le manifeste symboliste, sont les moteurs des premières vagues du symbolisme. En Grande-Bretagne, George Frederick Watts, les Préraphaélites et en particulier Edward Burne-Jones et Dante Gabriel Rossetti, membres du mouvement esthétique, ainsi que James Whistler font figure de prophètes du mouvement. Certains d'entre eux ont d'ailleurs déjà des œuvres authentiquement symbolistes à leur actif. Il faut également tenir compte d'influences suisses et allemandes, représentées par Arnold Böcklin et par-dessus tout par le mysticisme de Richard Wagner dont se nourrit la foi de nombreux peintres symbolistes¹. *La Revue Wagnérienne*, en répandant les idées de Wagner à travers le monde francophone, y joue un rôle particulièrement important.

La peinture tout comme la littérature symbolistes subissent également l'influence du philosophe Emmanuel Swedenborg et de l'écrivain Edgar Allan Poe. «Il nous faut opérer une distinction entre le symbolisme "blanc" et le symbolisme "noir". Alors que le premier trouve son origine chez Swedenborg et comprend Puvis, Denis et Aman-Jean, les peintres d'angelots et de fleurs, le second émane de Poe et inspire directement Moreau, Khnopff et les peintres de chimères cruelles chevauchant la mort².»

Une autre source contemporaine importante de l'art symboliste réside dans les idées du Sâr Joséphin Péladan et de Joris-Karl Huysmans. Péladan dirigeait l'ordre de la *Rose + Croix*. Sa philosophie, fondée sur l'application des lois cosmiques et naturelles, exalte l'herma-

Fernand Khnopff, *Portrait de Jeanne De Bauer*, 1890
Huile, 53 x 35 cm
Collection privée, USA



FERNAND KHNOFF

ABSTRACTION, CUBISME ET FUTURISME

L'art abstrait belge est essentiellement constructiviste ou géométrique. Mais le constructivisme ainsi que d'autres formes d'art abstrait qui fleurissent aux environs de 1920 dérivant du cubisme, il est nécessaire de considérer d'abord brièvement ce qu'était le cubisme.

Le cubisme a été développé de 1907-1908 à 1914 par Braque et Picasso travaillant d'abord indépendamment l'un de l'autre, puis ensemble. C'est Matisse qui, en 1908, attire l'attention sur les «petits cubes» qu'il discerne dans la peinture de Braque. «Toujours des cubes», dit-il, et le terme cubisme est lancé. Les deux peintres prennent comme point de départ les dernières œuvres de Cézanne, qui utilise la couleur comme un instrument pour organiser la surface et la profondeur spatiale de ses peintures. Braque et Picasso subordonnent la couleur à une structure de plans inclinés qui définissent la profondeur de la peinture. Au départ d'une série de cubes, les formes de Braque et de Picasso s'aplanissent en surfaces de couleurs neutres, pour la plupart grises, vert pâle, brunes et ocre. Progressant à grands pas dans leur quête d'une nouvelle vision du monde visible, Braque et Picasso créent un art libéré de la perspective et des conventions naturalistes de la Renaissance.

Au cours de la première période du cubisme, le cubisme analytique, les deux peintres parviennent à donner au spectateur une vision simultanée de l'avant, des côtés, de l'arrière, du haut et du bas d'un objet ainsi que des mouvements ou attitudes successifs d'un corps. En superposant et en réarrangeant les plans, le cubisme abolit les rapports spatio-temporels rigides. Le profil d'une tête peut ainsi se répéter ou le bras peut être déplacé vers un plan différent de celui de l'épaule. Le spectateur doit supposer que le corps est organisé à partir d'une fragmentation de points de vue multiples et discontinus. Les cubistes s'appliquent de fait à détruire la corporéité. Ils fusionnent le solide et le vide en réduisant ceux-ci à des plans qui divisent la surface de la peinture. Dans les peintures cubistes, le temps est ambigu, car c'est un temps composite, fait de moments fragmentés sans permanence ni continuité séquentielle. Les préoccupations des peintres cubistes conduisent ceux-ci à souligner la nature bidimensionnelle de la surface picturale, et celle-ci à son tour fait des peintures cubistes des objets d'art par eux-mêmes, non des copies de la nature. Bien que l'abstraction soit implicite, le cubisme a toujours gardé des points de référence figuratifs. Sa préoccupation prioritaire ne vise en effet rien d'autre que d'atteindre des moyens nouveaux et différents de voir et de comprendre les corps et les objets réels.

La période héroïque du cubisme analytique se termine au début de la Première Guerre mondiale avec l'invention de nouvelles techniques telles que le collage. À partir de 1912, Picasso réalise en sculpture des constructions en bois, en papier et en métal qui débou-



UN ART BELGE ?

Jusqu'aux années 1960, l'attention des historiens d'art s'est surtout focalisée sur la France, avec ses impressionnistes, ses fauves et ses cubistes et dans une certaine mesure sur l'Allemagne avec ses expressionnistes, comme s'il s'agissait là des deux courants principaux du dix-neuvième siècle et de l'art moderne. Depuis lors, musées, collectionneurs et public ont découvert que beaucoup de choses intéressantes s'étaient produites ailleurs; que les sécessionnistes à Vienne, les futuristes italiens, les vorticistes britanniques et d'autres mouvements méritent une évaluation nouvelle.

Le caractère distinctif et le mérite intrinsèque d'une grande partie de l'art belge, au cours de la période qui s'étend de 1880, début de la carrière d'Ensor, à 1940, au moment où la Belgique est entraînée dans la Seconde Guerre mondiale, sont tels que l'art belge est le premier à pouvoir prétendre à une telle réévaluation, ou première évaluation lorsqu'il s'agit de l'étranger, tellement cet art, dans sa plus grande et sa meilleure partie, reste méconnu internationalement.

Il existe donc en dehors de l'œuvre de quelques figures mondialement connues telles que Ensor, Magritte ou Delvaux, une quantité d'œuvres de qualité signées par une quantité d'autres artistes, touchant à une riche variété de styles. Comme l'observe l'historien d'art français Bernard Dorival : «Fait étonnant, aux portes presque de Paris et au cœur d'un monde qui, de l'Asie à l'Amérique, peint français, seuls les peintres belges ne le font pas.»

Des influences françaises, il est vrai, se sont exercées sur la peinture belge. Ainsi des néo-impressionnistes belges, Van Rysselberghe, Finch et Van de Velde, se fondent sur les découvertes des divisionnistes français. La fascination de Monet pour la lumière et la technique de ses touches de pinceau marquent l'œuvre de Claus et de ses disciples luministes. Evenepoel est sensible à l'influence de l'avant-garde parisienne et son art traduit cette réceptivité. Des réalistes progressistes belges, tels Vogels, Boulenger ou Verheyden, basent leur art sur les fondations posées par Courbet et les peintres de Barbizon. Le cubisme affecte la manière dont Gustave De Smet organise l'espace, et détermine le style sculptural d'Oscar Jespers. Nous avons vu cependant que le symbolisme belge, bien qu'annoncé par des précurseurs français, demeure distinct du symbolisme français. Nous avons vu qu'hormis Schirren, il n'y a pas de peintres fauves en Belgique, et que le terme «fauves brabançons» constitue une erreur d'appellation. Nous avons vu aussi qu'à l'exception du luminisme, qui est une adaptation tardive de l'impressionnisme, il n'y a guère eu d'impressionnisme en Belgique – même si une étiquette impressionniste est souvent



CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
page 15
Archives Alechinsky, Bougival 250, 461
Philippe Allard 20, 41a, 44, 45, 52, 55, 58, 59,
78a, 86b, 108, 111, 115, 117, 119, 121b, 123a,
127, 132, 140, 157, 207
Hannu Altonem - The Central Art Archives 71
Y. Argyropoulos 262, 308
The Art Institute of Chicago 191
Roger Asselberghs, Brussels 31, 40, 99a, 134, 142,
146, 147, 171
Marcel-Louis Baugniet 181
Bibliothèque royale Albert I^{er} - Cabinet des
Estampes, Bruxelles 73b
Michael Bodycomb 19
Christophe Bouché 345a
Martin Bühler - Öffentliche Kunstsammlung Basel
166b
Carine Callebaut 430
Christie's Images *garde avant*, 50, 72, 81, 93, 97,
102, 103, 104a, 105, 109, 121a, 128, 153, 163,
164, 185, 205, 208, 221
Frans Claes 200
Clemens-Sels-Museum, Neuss 21
Ken Cohen 239, 327
Cussac 30, 66-67, 94, 238, 243, 279
Kristien Daem 269, 272
Philippe De Gobert, Bruxelles 266
Dirk De Neef 345b
Pascal de Sadeleer 101b
Diathèque de Belgique 22, 27
Ensoreanum, Ostende 25
Vincent Everarts, Bruxelles 11, 17, 26, 43, 49, 53,
60, 61, 65, 74, 75, 86a, 90, 101a, 107a, 113, 125,
126, 129, 137a, 141, 149a, 155, 162b, 166a et c,
168, 169, 173, 177, 180, 189, 193, 199, 218, 246,
248, 255, 264, 284, 293, 297, 300, 303, 313, 330,
331, 347, 355, 356, 358, 360-361, 362, 363, 364,
367, 375, 379, 380, 388, 404, 406, 437, 449
Richard Foncke Gallery, Gent 253, 383, 384
Fondation Thyssen-Bornemisza, Madrid 196
Michel François, Bruxelles 271, 431, 432, 433
Galerie Christine et Isy Brachot, Bruxelles 453
Galerie Gmurzynska, Cologne 215
Galerie Lelong, Paris 387
Galerie Maeght, Paris 309, 357
Galerie nationale de Prague 148
Galerie Walter Storms, München 227
Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen 226, 263,
265, 275, 398, 399, 400, 446, 447
Galerie Tzvern-Aisnber 69
Maria Gilissen 376, 377
Tom Haartsen 73a
Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel 420
Heirman Graphics, Sint-Martens-Latem 352, 353
Jochen Herling 186
Hickey-Robertson 13, 203
Josefowitz 70
Marie-Jo Lafontaine 424, 427
Ludion, Gent 405
Johan Luyckx 274a
Hugo Maertens, Brugge 179, 182, 292, 390, 391,
450
Marissiaux - Archives photographiques du Musée
de la Vie wallonne 56

Christoph Markwalder, Bâle 195, 213
Menard Art Museum, Aichi 23
MAMAC 54
F. Michta 426, *garde arrière*
Philippe Migeat - Musée National d'Art Moderne -
Centre Georges Pompidou 149b
Mixed Media, Bruxelles 235, 256, 289
André Morain, Paris 159, 247, 274b, 385, 389,
392
John Murat 344
Musée de l'Art wallon, Liège 135, 138, 194
Musée de Pontoise 33, 47
Musée du Sart-Tilman, Liège 233
Musée National d'Art Moderne - Centre Georges
Pompidou, Paris 176, 187, 206, 378
Museum voor Schone Kunsten, Ostende 156
Panamarenko 417
Petit Palais, Genève 77, 78b
Provinciaal Museum Constant Permeke,
Jabbeke 150
Provinciaal Museum voor Moderne Kunst,
Ostende 118, 211a
Rheinisches Bildarchiv, Cologne 201
Serge Roven 211b
Philippe Saenen 407, 408, 409
Peter Schälchli 133
Luc Schrobiltgen, Bruxelles 64, 259, 286, 316,
317, 319, 365
Luc Schrobiltgen - Olivier Bertrand - Archives Rik
Wouters 131, 136, 137b, 139, 217
Sénat belge, Bruxelles 29
Speltdoorn, Bruxelles 12, 87, 89, 96, 151, 209,
237, 282, 290, 298, 329, 371
Sprengel Museum, Hanovre 197
Studio Pelejrie, Antwerpen 35, 37, 39, 99b, 183
Felix Tirry - Zeno X Gallery, Antwerpen 396, 443
Mariusz Tukawski 219
Guy Vanbellegem, Ostende 106a
Ronny Van de Velde, Antwerpen 225
Gerald Van Rafelghem 435
Luc Van Rafelghem, Sint-Kruis 281
Étienne van Sloun - Gregor Ramaekers 161
Jan Vercrusse 421
Villa Grisebach Auktionem, Berlin 98
John Webb 79, 152, 162a
Weels 95, 123b
Zeno X Gallery, Antwerpen 285, 287, 394, 395,
440, 441, 444

*L'éditeur s'est efforcé de régler les droits des photographes
conformément aux prescriptions légales. Les détenteurs de
droits que, malgré nos recherches, nous n'aurions pas pu
retrouver, sont priés de se faire connaître à l'éditeur.*

© Sabam Belgium, 2013, pour les reproductions des
œuvres de Pierre Alechinsky, Marcel-Louis Baugniet,
Gaston Bertrand, Fred Bervoets, Bram Bogart, Marcel
Broodthaers, Pol Bury, Jan Cox, Jan De Clerck, Raoul De
Keyser, Jo Delahaut, Jean Delville, Denmark, Gustave De
Smet, Léon De Smet, Roel D'Haese, Marthe Donas, Guy
Dotremont pour Christian Dotremont, Marc Eemans,
James Ensor, Jan Fabre, Vic Gentils, Georges Gard, Jane
Graverol, René Guiette, Ann Veronica Janssens, Floris
Jaspers, Oscar Jaspers, Walter Leblanc, Charles Leplae,
Bernd Lohaus, Marcel Mariën, Frans Masereel, Marc
Mendelson, E. L. T. Mesens, Henri Michaux, Antoine
Mortier, Michel Mouffe, Paul Nougé, Constant Permeke,
Roger Raveel, Reinhold, Albert Servaes, Léon Spilliaert,
Edgard Tytgat, Raoul Ubac, Englebert Van Anderlecht,

Jean Vanden Eeckhoudt, Gustave van de Woestijne, Paul
Van Hoeydonck, Louis Van Lint, War Van Overstraeten,
Serge Vandercam, Georges Vantongerloo, Jan Vercrusse,
Jef Verheyen, Didier Vermeiren et Maurice Wyckaert.

© Thierry De Cordier, Ostende - Ludion, Gent, pour
Thierry De Cordier. © Estate Mesnage pour Mig Quinet.
© Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald - Sabam
Belgium, 2013, pour Paul Delvaux. © C. Herscovici -
Sabam Belgium, 2013, pour René Magritte. © Mariamara
pour Pol Mara. © Stichting Atelier Luc Peire pour Luc
Peire.

REMERCIEMENTS

*Je désire exprimer toute ma gratitude à celles et ceux qui,
tout au long de la rédaction de cet ouvrage, m'ont
assisté de leurs encouragements et de leur aide concrète,
et je remercie chaleureusement tous ceux qui m'ont
généreusement donné de leur temps et fait part de leurs
réflexions, en particulier:*

*le Président, la Questure et le Secrétariat du Sénat de
Belgique, le Président, la Questure et le Secrétariat de la
Chambre belge des Représentants,*

*et Anne Bandin, Vera Barrett-Reckinger, Nathalie
Beeckman, Olivier Bertrand, Emmanuel Berryer, Paul-
Edouard Besème, Emmanuel Brutsaert, Daniel Cardon
de Lichtbuer, Christie's International, Patrick Collon,
Jean-Pol Corné, Joost De Geest, Étienne de Lhoneux,
Luc Demeester, Patrick Derom, Pascal de Sadeleer,
Marianne Dupuis, Nick Elam, Hartwig Fischer, la
Fondation Veraneman, la Fondation Rik et Nel
Wouters, Léa Gredt, Bernard Heidelberger, David
Hughes, Dorne Jackson, Guy Jennings, la Kredietbank
Luxembourg, Françoise Lalande, Gérard Laprât, Astrid
Legrand, Francine-Claire Legrand, Jacqueline Liekens,
René Maes, Michel Mast, Yves Mersch, Adrian Mibus,
Louis Morzac, Christa et Volkmar Murer, Valérie Nimal,
Jacques Piens, André Roelants, Martine Schneider,
Henry Simon, Jane et Anthony Stepanski, MaryAnne
Stevens, Helen Swallow, Maurice Tzvern, Eva Van
Calster, Ronny & Jessy Van de Velde, Jean-François van
Houtte, Christine Vankrunkelsven, Jean Verougstraete,
Étienne Verwilghen, Damien Wigny, David Wyckaert
et Fernand Yasse.*

*Enfin, je remercie tout spécialement Karin Palmer pour
sa tolérante complicité.*

*L'éditeur remercie également les artistes, les musées,
les galeries et les collectionneurs qui l'ont aidé pour
la réalisation de ce livre, ainsi que Claire Leblanc qui
a signé la préface de la présente édition.*