

SITUATION ET TENDANCES DE LA JEUNE PEINTURE  
EN BELGIQUE  
-----

La génération qui sollicite notre attention et qui, dans son ensemble se trouve représentée au sein du mouvement "Jeune Peinture Belge" se situe dans l'orbite des grands courants qui polarisent et organisent la "nouvelle peinture".

Elle est née cependant -cette génération- dans des conditions singulièrement difficiles.

Fraîchement émoulue des académies, elle prenait pied, à la veille de la guerre, dans un climat débilitant.

A ce moment (1938) régnait en Belgique (comme ailleurs) une peinture qui, sous prétexte de "retourner à l'humain" désertait les voies tracées par les grands initiateurs qui, quelques vingt ans plus tôt, avaient posé les bases d'un nouvel ordre plastique. Les Wolvens, les Malfait, les Stobbaerts, les Dasnoy, qui pourtant avaient débuté dans les cadres créés par les fondateurs de l'expressionnisme flamand, renoncèrent, aux environs de 1930, à leurs recherches idéoplastiques et leur peinture s'enlisa dans une espèce d'impressionnisme évanescent (relative soumission au réel, condensations sentimentales, digressions analytiques).

Les représentants les plus autorisés de la Jeune Peinture d'aujourd'hui avaient confusément perçu cet état de choses. Malgré les violentes attaques dont ils furent l'objet sous l'occupation et quoique coupés, durant ces heures sombres, de tout contact avec l'étranger, ils réagirent avec énergie et leur premier souci, dès avant la libération, fut d'abord de libérer la peinture de la gangue sentimentale dans laquelle elle s'était assoupie, en reconsidérant d'une part le problème de la couleur -dont ils allaient dégager les tons purs- et d'autre part, en se libérant de la tyrannie du sujet -dont ils éliminèrent peu à peu le répertoire intimiste. Ce sont les préoccupations qui déjà les hantaient lorsqu'ils abordèrent le public en 1941 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, sous le signe Apport.

La guerre finie, les frontières réouvertes, ils furent les premiers surpris de constater, lorsque leur fut révélée la jeune peinture française, que leurs aspirations coïncidaient avec celles de leurs futurs amis, qui, eux, les avaient développées avec une intensité que nos jeunes peintres étaient loin de soupçonner. Ils purent ensuite revoir, à l'occasion d'importantes expositions à Bruxelles et à Paris, les oeuvres des grands précurseurs (Matisse, Picasso, Braque, Permeke, Klee, Brusselmans) dont l'écho s'était terni pendant et avant la guerre. Dès lors, dans l'ivresse de la liberté retrouvée, ils poursuivirent leurs recherches avec d'autant plus d'enthousiasme et de conviction et malgré que les conditions matérielles allaient durement peser sur leurs élans. Ils ne s'inquiétèrent nullement des positions extrêmes qui furent rapidement prises en faveur de l'une ou l'autre ~~tendance~~ <sup>courant</sup> qui se disputent aujourd'hui le théâtre de la peinture. Pas davantage ils ne songèrent à engager leur art au service d'une position politique quelconque. Leur souci majeur fut de ~~renouer~~ <sup>renouer</sup> avec une tradition délibérément

abandonnée par leurs devanciers immédiats, de réapprendre à voir et à penser et de reposer tous les problèmes supputés par le génie moderne. Aussi, s'ils nous paraissent à l'heure présente pratiquer tous les dialectes, ils traduisent cependant une position collective de l'œil et de l'esprit, de la main et du cœur, tandis qu'une commune mesure témoigne de leur étroite parenté : une pensée foncièrement picturale alimentée par un sens traditionnellement flamand de la couleur. Une tendance "interne" paraît également les identifier : c'est leur aspiration à retrouver la discipline monumentale dont, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, la peinture s'était débarrassée. En redécouvrant l'espace monumental à l'intérieur d'une démarche spontanée, intuitive, ils semblent appeler l'aplomb du monument. D'autre part, ils apparaissent décidés à abandonner toutes les applications traditionnelles de la peinture à l'huile, laquelle demeura pour les peintres anciens, jusqu'à Cézanne, le procédé le plus apte à restituer le portrait de l'homme et celui des choses dans leurs virtualités concrètes. La nouvelle génération aspire à démanteler ces anciennes structures picturales pour fonder, à l'aide de ce même matériau, une peinture dont les qualités sensibles engendrent une réaction esthétique du même ordre que celle de la fresque. On aperçoit aujourd'hui la couleur douée d'une expressivité nouvelle, d'un nouveau dynamisme, de modalités inédites. Enfin, sur le plan de la vision, leur regard ne rode plus autour des choses, mais cherche à les percer pour appréhender leur structure interne, pour découvrir les rythmes de leur existence secrète et exalter leurs mouvements élémentaires.

Ces positions générales étant esquissées, tentons de préciser les tendances qui s'affrontent au sein de ce renouveau, tout en ménageant le caractère provisoire et fragile d'une telle opération.

Cette réserve faite, nous dirons que, dans son ensemble, le mouvement actuel, baigné d'effluves expressionnistes, s'affirme résolument irréaliste : si l'on admet que ce terme couvre un mode d'expression qui suppose une réflexion sur la réalité immédiate plutôt qu'une intention de la restituer dans son apparence sensible, traduisant davantage une vision intérieure qu'une vision optique pour, en définitive, doter la peinture des images et des rêves engendrés par l'univers concret (projection allusive de la réalité) et l'élever au signe magique.

Cette tendance fondamentale se <sup>module</sup> ~~diversifie~~ en fonction du tempérament, des inclinations et des préoccupations plastiques de chacun de nos artistes. Ce qui nous autorise à décider provisoirement que Van Lint et Mig Quinet pratiquent un irréalisme sensoriel, Cox un irréalisme transcendant, Mendelson et Rets un irréalisme cérébral, Anne Bonnet, un irréalisme intimiste à dominante sensible, tandis que Barbaix et Vaerten dénoncent une tendance plus architectonique et décorative, que Bertrand et Alechinsky fondent une espèce d'irréalisme synthétique. Meerbergen et Boquet sont davantage expressionnistes, tandis que Mahy et Van Roy représentent l'intimisme naïf et folklorique. La tendance soi-disant abstraite est défendue par Delahaut, qui subit successivement l'influence de Servranckx, Herbin et Klee. Youri Demeure s'évade, à l'école de René Guiette, de Dubuffet et organise sa manière avec le souci de retrouver l'idéographisme de l'enfance. Serge Creuz cherche à condenser sur un plan plus sensible ses velléités expressionnistes Collignon débute sous le signe de Pignon. Godderis et De Maegd

et se diversifie  
d'autant plus  
qu'elle implique  
une attitude  
essentiellement  
subjective.

prolongent la tradition de Laethem St Martin. Léonard et Franck sacrifient au surréalisme, tandis que Pry s'y soustrait.

Telles sont les symptômes que révèlent un diagnostic rapide pratiqué sur le vif. Symptômes de vitalité qui déterminent une jeunesse avide de vivre et de combattre. Si elle tient ses promesses, elle défendra avec autorité le génie pictural d'un peuple dont on se plait à reconnaître qu'il a "la peinture dans le sang".

-----