

Maurice Cossey

**Note sur les constantes structurales
dans les pastels du peintre paysagiste**

EMILE COSSEY

1887 - 1980



suivie de

Monsieur Paul

ou

Le piège du détail dans la peinture paysagère

Addition à la biographie

“LE ROMAN D’UNE PAIX, VIE ET OEUVRE DU PEINTRE EMILE COSSEY ; 1887-1980”

2017

Couverture :

« Puits de Rians. Coucher de soleil sur Sainte-Victoire. »
C.-H.117

Maurice Cossey

**Note sur les constantes structurales
dans les pastels du peintre paysagiste**

EMILE COSSEY

1887 - 1980

suivie de

Monsieur Paul

ou

Le piège du détail dans la peinture paysagère

Addition à la biographie

“LE ROMAN D’UNE PAIX, VIE ET OEUVRE DU PEINTRE EMILE COSSEY ; 1887-1980”

2017



*Ce modeste travail, que je dédie aux ombres toujours proches
d'Emile COSSEY, mon père, et de Renée HIERNAUX, mon épouse,
fut mené à bonne fin grâce à l'opérante amitié que me témoignèrent :*

Madame DEPASSE, de la Bibliothèque royale de Belgique;

Monsieur Jean-Paul DUJEUX, de la S.p.r.l. Photo PIRON, et son équipe dévouée;

*Monsieur Emile ROCHE, "maître d'oeuvre" providentiel sans qui ce
fascicule n'eût pu voir le jour sous sa forme actuelle;*

*Madame Béatrice VAN PUYVELDE, qui facilita mes déplacements en
des circonstances difficiles.*

Maurice COSSEY
30 novembre 2017

**NOTE SUR LES CONSTANTES STRUCTURALES DANS LES
PASTELS DU PEINTRE PAYSAGISTE EMILE COSSEY (1887-1980)**

PROPOS LIMINAIRE

Sur les murs qu'elles occupent autour de moi, dans ma maison, les œuvres de mon père créent le cadre de ma vie finissante. Mon œil, chaque jour, se pose sur elles ; chaque jour elles me dispensent, sans s'épuiser et comme en la renouvelant, la paix qui les habite.

Je goûte ce rare privilège, acquis au fil des ans, et je m'en contenterais si je ne me sentais animé – et pressé aussi par mes heures qui s'écourtent – du souci, vain peut-être en un temps qui cultive, plus que d'autres, le vide qu'il institutionnalise, de faire entrer quelques-uns de ceux qui viendront après moi dans le climat de calme, de discret et de serein équilibre dont mon père pétrit ses paysages en leur donnant naissance.

Mais ce climat, que s'accordent à reconnaître les âmes sensibles, maintenant que les années qui suivirent le décès du peintre m'enseignèrent à le pénétrer par une réflexion exempte du prime trop-plein de tristesse, mon subconscient, alerté et inquiet, me prévint contre ses vagues origines, auxquelles on donne trop légèrement les noms de don, de spontanéité, d'instinct, voire d'innocence ou de naïveté, m'incitant tout au contraire à mettre en lumière les caractéristiques objectives qui signent les compositions d'Emile Cossey et qui s'y révèlent avec constance.

Ce long commerce avec la vaste production du peintre [1]^{*}, l'obligation qui en découla d'organiser celle-ci en catalogues et d'assurer la conservation des pastels, des dessins et des aquarelles par des mesures appropriées, m'amènèrent à diverses observations dont se dégagèrent, au fil du temps, un élément essentiel : le peintre fit souvent appel à la répartition en triangles de la surface consacrée à la représentation du paysage. Je constatai que ce recours au triangle balisait un large pan de l'œuvre, qu'il s'y manifestait fréquemment, dans des modalités diverses, mais toujours si discrètement, si intimement amalgamé à la composition générale qu'on ne pouvait conclure à un système et que se posait la question de savoir si le peintre s'était adonné consciemment ou non à cette démarche.

1 Elle est donnée en chiffres dans la biographie du peintre « Le roman d'une paix. Vie et œuvre du peintre Emile COSSEY, paysagiste pastelliste 1887-1980 » par Maurice COSSEY. Flavio De Beni, édit. 2013. On peut aussi consulter le site internet www.peintre-emile-cossey.be

PERSPECTIVE ET TRIANGLES

A la vérité, cette division en triangles constitue un aboutissement logique, quasiment inévitable dans le chef d'un peintre qui se voit amené à devoir suggérer les trois dimensions (longueur, largeur et profondeur) sur un plan (le tableau) qui n'en contient que deux (hauteur et largeur) [2]*.

Qu'on me permette ici une petite digression à l'attention des personnes non familiarisées avec les lois élémentaires de la perspective. Si l'on présente devant soi, à hauteur de l'œil, un cherche-motif [3]* et que l'on en confronte les lignes horizontales et verticales du cadre qu'il forme avec celles du paysage qu'il enferme, on relève aisément les lignes dites « fuyantes » qui apparaissent dans le sujet, lignes obliques par rapport aux lignes verticales et horizontales du cherche-motif. En reportant ces obliques sur un papier à deux dimensions (le tableau), on **suggère** la profondeur, telle que la **perçoit** notre appareil visuel, *qui nous en fait prendre conscience seulement* mais dans laquelle il nous est impossible de pénétrer sans que nous nous déplaçons tout entiers [4]. En prolongeant ces lignes obliques sur le papier rectangulaire, on divise celui-ci en autant de triangles qu'on aura tracé de lignes.

Ce jeu de lignes obliques rejoint, en les confirmant, les principes de la « perspective linéaire » évoquée plus haut. Mais surtout, la division du rectangle en deux triangles (égaux ou non) introduit la notion de l'espace hors cadre et s'apparente aux tracés par lesquels, sur une surface plane à deux dimensions, on suggère la troisième. Toute tentative graphique de représentation de celle-ci passe par le triangle. Dans notre vision même, sans que nous en prenions conscience tant le phénomène relève de notre complexion et des fonctions qu'elle génère, nous assimilons la profondeur de champ à la perception des lignes qui fuient vers un aboutissement lointain (les « lignes de fuite » et le « point de fuite » qu'enseigne la théorie).

Présent dans de nombreux domaines de l'activité humaine : écriture (lettres A, V, Y, M, N, U) ; architecture (les pyramides, les toitures) ; technique (l'échelle double ou prenant appui, les chevalets, divers outils) etc., le triangle abonde dans la nature où il est omniprésent au point qu'on ne le décèle même pas dans les ensembles qu'il y forme et auxquels il confère équilibre et stabilité. Et c'est ici qu'il convient de souligner l'usage, par Emile Cossey, de cette entité géométrique. Plus avant dans ce texte nous nous demandions s'il en fut conscient. Nous en doutons : jamais il n'en parla, n'y fit allusion dans ses notes (carnets, agendas, correspondance). Il semble plutôt que le peintre, profondément épris de ce qu'un paysage pouvait éveiller en lui d'élans [5] se soit, quasi viscéralement, toujours arrêté à ceux d'entre les sites parcourus qui lui offraient le cadre stable au sein duquel pouvait s'étaler, ouvrir ses ailes, prendre son envol, son besoin de paix et de communion active avec elle – séquelle d'une enfance peu propre à se défendre des réalités autrement que par la fuite, ses dispositions innées pour le dessin lui en offrant le moyen (Cf. « Le roman d'une paix », cité infra). Il

2 Il s'agit ici, bien évidemment, de peinture figurative.

3 Cherche-motif : simple petite feuille de carton rigide dans laquelle a été évidé un espace rectangulaire, au format choisi par l'utilisateur. Présenté verticalement ou horizontalement à hauteur de l'œil, à bout de bras ou non, il permet au peintre qui l'emploie d'isoler, dans les limites de ce cherche-motif, les éléments du paysage devant lequel il se trouve et d'arrêter de la sorte la mise en page de son futur tableau. Le cherche-motif du peintre s'apparente donc à la petite visionneuse qu'utilise le cinéaste qui veut filmer en extérieur : elle est constituée d'un dispositif pourvu d'un oculaire.

4 Cette notion que nous avons de la troisième dimension est complétée, grâce à nos deux yeux, par la perception stéréoscopique des objets qui nous entourent.

5 « Ne peindre que sous l'influence d'une émotion », notait Emile Cossey dans son agenda à la date du 2 juin 1958.

enregistre donc ce qui l'enchant, ce qui le touche, simplement, le plus fidèlement possible, puisque là se situe le cadre de son bonheur [6]*. Et s'il y trouve paix et équilibre c'est parce que son appareil émotionnel, à son propre insu, reconnaît dans le site ce que l'organisation naturelle de celui-ci comporte de paix et d'équilibre. Il n'invente rien. Il ressent presque physiquement ces structures qui arrêtent ses pas et il s'y incorpore de son mieux en les traduisant par osmose. Non, il n'invente rien : les structures triangulaires du sujet sont là, dans ce paysage même où Emile est entré, et se donnent à lui parce qu'elles épousent son contour mental. [7]

La peinture eut toujours souci de suggérer la troisième dimension ; qu'on se réfère, entre autres, aux travaux de Ambrogio LORENZETTI (1319 – 1348) de l'Ecole siennoise, ou de Gentile da FABRIANO (1360-1427). (Cf. note 7 in fine)

Mais les historiens de l'art s'accordent à reconnaître en la personne du sculpteur et architecte Filippo BRUNELLESCHI (1377-1446), à qui l'on doit l'église San Lorenzo et le dôme octogonal de la cathédrale Santa Maria del Fiore, à Florence, la codification de la perspective linéaire qui, au Quattrocento, s'exprima en de fastueuses démonstrations (Francesco del COSSA, 1435-1478 ; Andrea MANTEGNA, 1431-1506, en Italie, et, aux Pays-Bas, Jean VAN EYCK, 1390-1441 ; etc.)

En se liant aux lois si enrichissantes de cette théorie nouvelle, la peinture vit s'ouvrir à elle les immenses possibilités d'extension de la représentation paysagère qui, le plus souvent jusqu'alors, se limitait à constituer le cadre du sujet principal. Grâce à la perspective, le paysage, désormais, fait partie intégrante de l'œuvre ; il y élargit ses horizons, développant avec succès ce qui n'était qu'ébauches aux périodes précédentes et s'incorporant si bien au sujet que celui-ci en devient bicéphale, au point qu'on ne sait lequel des deux appelle le plus d'admiration.

Cette marche se poursuivit jusqu'au siècle dit baroque où l'on voit naître, en peinture, la composition diagonale, appuyée sur une division oblique de la surface. Dans « Orphée et Eurydice » Nicolas POUSSIN (1594-1665) fait appel non seulement à des strates triangulaires et à une alternance fort apparente de leurs valeurs mais encore à l'intervention de motifs picturaux triangulaires. Et bien avant POUSSIN on voit Annibal CARRACHE (1560-1609), dans « La Pêche », partager plus nettement encore l'espace rectangulaire en six strates triangulaires horizontales qui se répondent par la couleur ou l'intensité lumineuse.

Le recours à cette perspective linéaire – sommairement évoquée ici – génératrice des moyens de transposer le paysage en même temps qu'elle le suscite et le libère, ouvre à celui-ci des horizons qui ne se fermeront plus. Ce qui était accessoire est devenu central ; le témoin est devenu sujet. Les œuvres dites profanes l'emportent désormais sur celles dictées jusqu'alors

6 Certes le plaisir de peindre (ou d'écrire, de sculpter...) n'engendre pas nécessairement la qualité, laquelle, d'ailleurs, peut appeler une appréciation relevant de différents critères : technique, sujet, atmosphère, nouveauté, époque et même (sans doute conviendrait-il d'écrire « surtout » !) cote financière sur le marché. Gageons que tel sujet, inconnu dans l'œuvre d'un peintre célèbre, exécuté par un habile faussaire qui aurait fidèlement reproduit la manière du peintre mais se serait abstenu de signer du nom de ce dernier, ne serait pas reconnu du grand public et se vendrait 10 euros dans une quelconque brocante ! (La chose vaut d'être expérimentée.) Il n'est d'absolu en rien ; en peinture, la finance s'y substitue. Les mots font le reste...

7 On sait que, dès avant le Quattrocento, découvrant les principes de la perspective linéaire, les peintres (et non des moindres) tinrent à en affirmer les ressources dans des productions qui rivalisaient de richesses, de virtuosité et de démonstrations. On sait aussi comment l'art de peindre fut codifié par un solide enseignement académique et comment les exigences de ce dernier furent progressivement et partiellement transgressées au profit d'une expression picturale qui les intégrait encore (par nécessité) mais ouvrait largement la porte à des visions nouvelles. Notre propos se défend donc de présenter Emile Cossey en novateur, ce qui relèverait du ridicule.

par la religion. Manié avec une discrétion de plus en plus agissante, l'élément triangulaire confère au paysage une solidité pérenne que le geste manuel du peintre qui y préside enrichit d'une vibration humaine, à laquelle aucune photographie ne pourra jamais prétendre.

VIE DU TRIANGLE

Sous le n°83 « Aspects. Techniques. Evolution. » la biographie citée infra aborde les différents paramètres qui caractérisent les travaux d'Emile Cossey ; nous y renvoyons le lecteur. Il nous paraît cependant assez attachant de nous attarder quelque peu aux modalités de ce recours à l'espace triangulaire, et sans pour autant vouloir en déduire un système – bien loin de l'esprit du peintre – nous nous sommes laissé tenter par un essai de classement de ces modalités. Nous le proposons ci-après et renvoyons aux illustrations des pages 21, 23 et 25 (C.-H. = catalogue Cossey-Hiernaut).

1. Division simple en diagonale.

« Breedene. Dunes » (C.-H. 285) : Diagonale haut droite, bas gauche.

« Soignes. Pins sous la neige » (C.-H. 139) : Diagonale haut gauche, bas droite.

Combinaisons triangulaires au sein de la division simple

Très souvent la base d'un sujet repose sur la division simple du rectangle par une diagonale, mais des tracés convergents de surface triangulaire se superposent à la division simple, créant ainsi un ensemble de figures à trois côtés :

« Brabant. Ciel et terre. » (C.-H. 1341) : Diagonale bas gauche, haut droite.

Motif en triangle bas gauche.

« Sainte-Victoire. Car d'Aix » (C.-H. 638) : Même diagonale avec motif central.

(Cf. aussi plus loin le point 7 : La théorie du nombre d'or. Essai de détermination.)

2. Plages horizontales et triangulaires combinées.

Au point 5 nous abordons les divisions en simples strates horizontales, alternées en coloris ou en intensité. Mais ce genre de composition se voit souvent combiné avec des surfaces triangulaires qui s'y ajoutent :

« Houtain-le-Val . Soir de tempête.» (C.-H. 275)

« Mallefougasse. Cerisier et cade.» (C.-H. 106)

« Puits de Rians. Coucher de soleil sur Sainte-Victoire.» (C.-H. 117). Voir couverture.

« Waterloo. Meules après l'orage.» (C.-H. 72)

Ici la plage de l'avant-plan, bien que non strictement horizontale, répond à la strate supérieure que constitue le ciel. Meules et boqueteau s'y inscrivent en surfaces triangulaires.

« La Panne. Coucher de soleil sur la mer.» (C.-H. 548)

« La Panne. Duinhoek. Panne boisée.» (C.-H. 552)

3. Plages triangulaires croisées - Structures en losanges.

« Camoins. Le cabanon abandonné.» (C.-H. 92) (Cf aussi infra)

- « Marseille. La chaîne de Saint-Cyr vue de la Barasse. » (C.-H. 107)
- « Environs de Grasse. » (C.-H. 619)
- « Camoins. Le long du canal. » (C.-H. 629)
- « Sterrebeek. Chemin creux (haut). » (C.-H. 68)

Remarquable exemple de composition en losange ; les côtés de celui-ci sont délimités par les deux triangles du haut et les deux triangles du bas entre lesquels monte (vers la droite) le sentier.

4. Le triangle sujet, simple ou multiple.

Nous rangeons ici ceux des pastels dans lesquels le motif triangulaire l'emporte de loin sur la strate qui, inévitablement, le porte mais s'efface complètement devant le sujet.

- « Puits d'Auzon. Le col des Portes. » (C.-H. 115)
- « Le massif de la Sainte-Baume vu d'Aubagne. » (C.-H. 109)
- « Sterrebeek. Dizeaux. » (C.-H. 71)
- « Puits de Rians. The Elysian Fields. » (C.-H. 119)
- « Everberg. Dizeaux à l'aube aux « Trois Hêtres. » (C.-H. 295)

5. Alternances horizontales compensées (ou : Strates horizontales alternées).

L'alternance de plages horizontales de différentes superficies au sein d'un même tableau se présente fréquemment en peinture, et pas seulement chez Cossey, évidemment. Elle répond à la structure même de nombreux paysages auxquels les peintres sont confrontés. Dans l'œuvre d'Emile Cossey cette alternance va toujours de pair avec un contraste de luminosité ou de coloris entre les plages. On a vu au point 2 que celles-ci tiennent souvent lieu de support à des combinaisons de surfaces triangulaires. Une particularité de ce type de composition vaut d'être soulignée : l'alternance de plages horizontales comme seul sujet, sans ajout d'un autre élément pictural, trouve toujours pour cadre un *format dans lequel la largeur l'emporte de beaucoup sur la hauteur*. Les trois premiers exemples qui suivent sont caractéristiques.

- « Houtain-le-Val. Coucher de soleil aux Quatre-Chemins. » (C.-H. 88)
- « Herentals, la Petite Nèthe à Kloosterheide. » (C.-H. 538) (Cf. aussi infra)
- « Woluwé-St-Etienne. Panorama. » (C.-H. 1254)
- « Gaillemarde. Eclairs sur le Pachy. » (C.-H. 61)

Le format de ce pastel est de 36 x 45,5 cm bien que l'œuvre réponde aux caractères précités et que son avant-plan soit délimité par une oblique.

6. Les voies dextres.

Une autre caractéristique intervient dans la composition des pastels d'Emile Cossey : la fréquence de la **fuite à droite** des sentiers, chemins ou routes représentés. Cette fuite à droite, parfois double dans un même tableau (« La Meuse près de Warnant », C.-H. 286, trouve peut-être sa raison dans le chef d'un peintre droitier, le traçage d'une artère quelconque sur le papier lui venant plus spontanément sous la main qu'un traçage à contre-main. Mais c'est là simple conjecture car nous nous trouvons chaque fois devant un sujet tel que Cossey l'a vu, traduit et délibérément choisi. Affinité intérieure spontanée ? N'écartons pas, aussi, la déficience de l'œil droit du peintre. (Cf. sa biographie citée infra.)

On trouvera ci-après un relevé des œuvres dans lesquelles le sentier, le chemin ou la route sortent par la droite du cadre paysager. Assez sommairement établi – et sans doute

incomplet – ce relevé offre 52 sujets, dont 5 furent traités à l'aquarelle, 7 au crayon, 2 à la gouache, 3 à l'huile et 35 au pastel. Convenons qu'il n'offre qu'un intérêt très relatif au regard des grandes caractéristiques de composition d'Emile Cossey. Seule la fréquence de ces « sorties à droite » nous incite à la souligner, sans qu'elle nous permette, toutefois, d'ignorer les œuvres (moins nombreuses il est vrai) dans lesquelles les chemins représentés quittent leur cadre par la gauche ou le centre.

Les œuvres citées sont classées ici dans l'ordre numérique du catalogue C.-H. (Cossey-Hiernaut) : A. = aquarelle ; C. = crayon ; Cr.c. = croquis chiffré ; G. = gouache ; H. = huile ; P. = pastel.

- 68 Sterrebeek. Chemin creux (haut). – P.
- 69 Sterrebeek. Chemin creux (bas). – P.
- 92 Camoins. Le Cabanon abandonné. – P.
- 119 Puits de Rians. The Elysian Fields. – P.
- 161 Puits de Rians. Ste-Victoire vue de la route de Vauvenargues. – A.
- 184 Puits d'Auzon. Col des Portes. – A.
- 262 Puyloubier. Chêne mort en Palière. – P.
- 270 Houtain-le-Val. Coucher de soleil janvier. – P.
- 275 Houtain-le-Val. Soir de tempête. – P.
- 286 La Meuse près de Warnant. – P.
- 287 Yvoir. Route de Warnant. – P.
- 291 Genval. Le long de la voie ferrée en 1935. – P.
- 309 Reningelst. Ouderdom. – P.
- 471 Gaillemarde. Après l'orage drève du Pachy. – P.
- 489 Ampsin. Environs. – P.
- 500 Kampenhout. Paysage I. – P.
- 519 Everberg. Heide. – P.
- 596 Reningelst. Ouderdom. – P.
- 631 Camoins. Environs de Maupas. – P.
- 632 Camoins. La Treille et la « Tête rouge ». – P.
- 650 Puits de Rians. Après la pluie route de Vauvenargues. – P.
- 768 Mallefougasse. La route de Cruis. – P.
- 857 Camoins. Camoins vu de Pluence. – C.
- 910 Houtain-le-Val. Chemin du Hazoy. – G.
- 938 Wauthier-Braine. Ferme de Haute-Nizelle. – A.
- 956 Puits de Rians. Ste-Victoire vue de la route de Vauvenargues. – G.
- 960 Rians. Rue du Suquet. – A.
- 973 Camoins. La Treille et la « Tête rouge ». – A.
- 1017 Houtain-le-Val. Clarté matinale. – P.
- 1030 Houtain-le-Val. Chemin du Hazoy. – P.
- 1064 Le Chemin montant. – P.
- 1079 Houtain-le-Val. Givre aux « Quatre Chemins ». – P.
- 1084 Bouleaux sous la neige. – P.
- 1105 Mallefougasse. La route vers Châteauneuf. – C.
- 1150 Nivelles. Route du « Bon-Dieu-qui-croque ». – P.
- 1182 Sterrebeek. Le chemin creux. – P.
- 1254 Woluwé-St-Etienne. Panorama. – P.
- 1389 Camoins. Mas et « Tête rouge ». – H.
- 1391 Mallefougasse. Chemin dans Lure. – H.

- 1421 Houtain-le-Val. Orge à l'orée du bois. – H.
- 1478 Houtain-le-Val. Ferme Degroot. – C.
- 1564 Vossem. Campagne d'août. – C.
- 1697 Esparron. Route après pluie matinale. – Cr.c.
- 1734 Puits de Rians. Ste-Victoire vue du chemin de Bouteille. – C.
- 1775 Puits d'Auzon. Près du col des Portes. – C.
- 1805 Soignes. Hoeilaart. Ferme Terschueren. – P.
- 1812 Woluwé-St-Lambert. Seigle et avoine. – P.
- 1834 Puits de Rians. Nuée en Gardiole. – P.
- 1850 Rians. Arrêt bus « La Neuve ». – P.
- 1856 Houtain-le-Val. Entrée du village sous la neige. – P.
- 1902 Soignes. La Cambre. Drève 's Herenhuys. – P.
- 1945 Reningelst. Ferme Cossey. – P.

7. La théorie du nombre d'or. Essai de détermination.

Dû à Pythagore ou à Euclide (?), le « **nombre d'or** », souvent cité, mais sans plus, et regardé comme exprimant les proportions idéales en matière d'art, est égal à :

$$\frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,6180339$$

En peinture on parle de « **la règle d'or** ». Elle s'appuie sur le **partage asymétrique** d'une surface peinte dans laquelle le rapport entre la plus grande surface peinte qu'elle contient et la plus petite est le même qu'entre la surface totale de la peinture et la plus grande qu'elle contient. « Règle d'or » et « Nombre d'or » se confondent.

* * *

Anecdotiquement nous avons tenté d'appliquer cette règle à une œuvre d'Emile Cossey (frappés comme nous l'avons été par la distribution de surfaces triangulaires au sein de la surface peinte). Nous avons choisi le pastel « Sainte-Victoire. Car d'Aix » (C.-H. 638) en raison de la division très apparente en deux parties inégales que présente le sujet.

La surface peinte totale, relevée dans le pastel encadré, est de 28 cm de hauteur x 38 cm de largeur, soit **1064 cm²**. Elle est divisée en deux parties selon une diagonale qui donne naissance à deux triangles – plus précisément à deux trapèzes (l'extrémité de chaque triangle étant coupée par les côtés du rectangle qui les contient).

Le **trapèze supérieur** présente, à gauche, un côté de 20 cm et, à droite, un côté de 15 cm. La largeur est de 38 cm.

Le **trapèze inférieur** présente les mesures suivantes : bas gauche 8 cm ; haut droite 13 cm. Largeur : 38 cm aussi, évidemment.

Calcul de la surface d'un trapèze :

Somme des deux côtés inégaux divisée par deux et multipliée par la hauteur (ici, donc, la largeur, les trapèzes reposant sur l'un des côtés égaux).

Surface du trapèze supérieur : $20 + 15 = 35 \text{ cm} : 2 = 17,5 \times 38 = \mathbf{665 \text{ cm}^2}$

Surface du trapèze inférieur : $8 + 13 = 21 \text{ cm} : 2 = 10,5 \times 38 = \mathbf{399 \text{ cm}^2}$

Additionnées, ces deux surfaces équivalent bien à la surface totale : **1064 cm²**

En fonction de la règle du nombre d'or on constate qu'en divisant la plus grande des deux surfaces (665 cm^2) par la plus petite (399 cm^2) on obtient un rapport de 1,666. Et en divisant la surface totale (1064 cm^2) par la plus grande des deux surfaces intérieures (665 cm^2) on obtient le rapport de 1,6. Respectivement, 1,666 et 1,6 ne sont guère éloignés du nombre d'or 1,618.

En appliquant le même calcul à chacun des deux pastels suivants on obtient :

- Pour « The Elysian Fields. » (C.-H. 119) : 1,2222 (plus grande surface par rapport à la plus petite) et 1,818 (surface totale par rapport à la plus grande surface).
- Pour « Marseille. La chaîne de Saint-Cyr vue de la Barasse. » (C.-H. 107) : 1,73333 (plus grande surface par rapport à la plus petite) et 1,576923 (surface totale par rapport à la plus grande surface).

Recherche du nombre d'or dans un format 30 x 40 cm.

En poussant un peu plus avant notre curiosité nous nous sommes attaché à rechercher les proportions « idéales » dans un tableau de format moyen fréquent : 30 x 40 cm (hauteur x largeur) de surface totale 1200 cm^2 .

Très communément, on rapporte la règle d'or à la répartition des surfaces peintes selon les proportions $2/3 - 1/3$, ce qui équivaut, dans un 30x40, aux surfaces intérieures suivantes : 800 cm^2 et 400 cm^2 . Pour obtenir le « nombre d'or » (1,618), en divisant la surface totale (1200 cm^2) par la plus grande des deux surfaces intérieures (800 cm^2), on obtient 1,5. Et en divisant cette grande surface par la plus petite on devrait aussi obtenir 1,5 (comme le veut la « règle d'or »), alors qu'on obtient 2. La « règle d'or » n'est donc pas rencontrée par la distribution des surfaces selon les proportions $2/3 - 1/3$ dans un format 30 x 40 cm.

* * *

Nous appuyant sur les surfaces précitées (800 et 400 cm^2) nous avons, ***par tâtonnement empirique***, arrêté deux surfaces susceptibles de présenter entre elles un même rapport : 742 cm^2 et 458 cm^2 (plus grande et plus petite surfaces intérieures). Et par la règle de trois, nous avons déterminé la hauteur de ces deux surfaces : 18,55 cm pour la plus grande et 11,45 pour la plus petite, la largeur étant évidemment de 40 cm pour chacune des deux surfaces : $18,55 \times 40 = 742$ et $11,45 \times 40 = 458$; ces deux produits additionnés donnant bien les 1200 cm^2 de la surface totale.

Le rapport entre la surface totale (1200 cm^2) et la plus grande des deux surfaces est de $1200 : 742 = \mathbf{1,61725}$. Et le rapport entre cette plus grande surface (742 cm^2) et la plus petite (458 cm^2) est de $742 : 458 = \mathbf{1,6208}$. Selon la « règle d'or » le rapport devrait être identique mais on constate que les deux valeurs ne sont guère éloignées du nombre d'or **1,618** (dans un format 30 x 40 cm, rappelons-le).

Planches

Légende de la page 21 ci-contre (cf. p.5 infra)

C.-H. 285 et 139 : Division simple en diagonale.

C.-H. 1341 et 638 : Triangles dans la division simple.

C.-H. 275 à 72 inclus : Plages horizontales et triangulaires combinées
Pour C.-H. 117, v. aussi couverture.

Les traits blancs cernent ou séparent les triangles considérés.



C.-H. 285 «Breedene. Dunes.»



C.-H. 139 «Soignes. Pins sous la neige.»



C.-H. 1341 «Brabant. Ciel et terre.»



C.-H. 638 «Sainte-Victoire. (Car d'Aix).»



C.-H. 275 «Houtain-le-Val. Soir de tempête.»



C.-H. 106 «Mallefougasse. Cerisier et cade.»



C.-H. 117 «Puits de Rians.
Coucher de soleil sur Sainte-Victoire.»



C.-H. 72 «Waterloo. Meules après l'orage.»

Légende de la page 23 ci-contre (cf. p.5 infra)

C.-H. 548 et 552 : Plages horizontales et triangulaires combinées.

C.-H. 92 à 68 inclus : Plages triangulaires croisées ; structures en losanges
La structure en losange apparaît aussi dans C.-H. 552,
sur la ligne d'horizon.

C.-H. 115 : Le triangle sujet (une des neuf études du Col des Portes).

Les traits blancs cernent ou séparent les triangles considérés.



C.-H. 548 «La Panne. Coucher de soleil sur la mer.»



C.-H. 552 «La Panne. Duinhoek. Panne boisée.»



C.-H. 92 «Camoins. Le cabanon abandonné.»



C.-H. 107 «Marseille. La chaîne de St-Cyr ...»



C.-H. 619 «Grasse. (Environs de).»



C.-H. 629 «Camoins. Le long du canal.»



C.-H. 68 «Sterrebeek. Chemin creux (haut).»



C.-H. 115 «Puits d'Auzon.
Neuf études du col des Portes.»

Légende de la page 25 ci-contre (cf. p.5 et p.6 infra)

C.-H. 109 à 295 inclus : Le triangle sujet.

C.-H. 88 à 61 inclus : Strates horizontales alternées

Dans le C.-H. 61, l'alternance, très marquée, épouse
une division en diagonale.

Les traits blancs cernent ou séparent les triangles considérés.



C.-H. 109 «Le massif de la Sainte Baume...»



C.-H. 71 «Sterrebeek. Dizeaux...»



C.-H. 119 «Puits de Rians. The Elysian Fields.»



C.-H. 295 «Everberg. Dizeaux...»



C.-H. 88 Houtain-le-Val. Coucher de soleil...»



C.-H. 538 «Herentals. La Petite Nèthe...»



C.-H. 1254 «Woluwé-St-Etienne. Panorama.»



C.-H. 61 «Gaillemarde. Eclairs sur le Pachy.»

Monsieur Paul

ou

Le piège du détail dans la peinture paysagère

Pendant quelque temps, jadis, je travaillai dans une de ces « agences de publicité » qui fleurissaient à tous les coins de rues, et même dans les villages, où ils étaient pourtant peu nombreux.

C'était l'époque des années qu'on appela « dorées » (en anglais évidemment) dès qu'on s'aperçut que leur dorure s'écaillait sérieusement..

Engagé comme « coordinateur », je compris très vite que je n'aurais rien à coordonner, l'affaire tournant fort bien sans moi, comme toutes ses consoeurs, grâce au système éprouvé des « commissions d'agence », perçues sur tous les travaux intermédiaires, et grâce aussi à la conviction générale qu'on ne pouvait augmenter le chiffre d'affaires d'une entreprise qu'en « faisant de la publicité » et en s'adressant à une maison spécialisée dans le piégeage du client.

Ce fut l'ère des slogans, censés résumer les bonheurs que trouvait le consommateur à manger telle conserve plutôt qu'une autre. Ravies, les populations les découvraient, s'en gargarisaient puis les dégorgeaient à tout propos, jusque dans les alcôves où ils apportaient un peu de nouveauté.

L'agence qui m'occupait comptait, outre l'indispensable « studio », quelques employés, une comptable, un chef de production, le patron et son sous-fifre. Le patron amenait le client et le studio exécutait l'essentiel du boulot ; le reste consistait à justifier la facture finale.

J'aimai tout de suite le studio. Au quatrième étage d'un bilingue, largement éclairé, il abritait le « chef de studio », le photographe et Monsieur Paul, dessinateur (appelons-le ainsi de son seul prénom). A peu près de mon âge, mince, de taille moyenne, l'œil vif au regard comme interrogateur et méfiant tout à la fois derrière des lunettes à gros verres – par quoi l'on voyait que Monsieur Paul cherchait à rendre hermétique un quant-à-soi auquel il tenait – souriant finement, parlant par ellipses, il virevoltait, actif et efficace, d'un pas toujours rapide, entre la chambre noire, la photocopieuse et les meubles à larges tiroirs où gisaient les feuilles de papier calque et de dessin, les carnets de lettres de transfert (nouveauté alors), les cartons bois, les bostons, les chemises, les enveloppes, les ficelles, les colles, les papiers et les bandes adhésifs, des régimes de crayons, de lattes, de gommes et de « cutters », des crayonnés, des projets, avant-projets et « layout », des épreuves photographiques, des « kodachromes », des aérographes, des carbonés, des flacons de révélateurs photographiques, des listes d'adresses, des pinceaux de tout poil, des aquarelles, des gouaches, des bâtons de pastel, des godets, des chiffons, des buvards, tout cela dans un ordre incertain qui engendrait parfois l'exclamation du chef de studio : « Monsieur Paul, où avez-vous mis encore une fois... ? »

Monsieur Paul fumait. Dans le silence où leur travail plongeait le chef de studio, le photographe et Monsieur Paul, on entendait le halètement de celui-ci qui, les mains occupées par quelque projet, sans retirer la cigarette de ses lèvres, ouvrait et fermait alternativement la bouche dans une aspiration spasmodique de l'air empuanti.

A l'heure du déjeuner nous nous en allions deviser, Monsieur Paul et moi, dans le parc voisin. Au fil de nos entretiens à bâtons rompus, je décelai certaines de ces facettes que dissimulaient les gros verres de lunettes, la rapidité du pas et le « Monsieur » doucement goguenard dont usait volontiers Monsieur Paul quand il s'adressait à autrui (et même à moi). Plus curieux qu'inquiet, ne se réclamant d'aucune philosophie, il cherchait néanmoins à en cerner l'essence. Beaucoup de ses questions embarrassaient, sans qu'il y mît la fausse suffisance qui trahit l'inculte, et cela accrût mon intérêt pour lui.

Parlant de son épouse et séparé d'elle, il inclinait à croire qu'on ne l'avait pas internée sans de bonnes raisons. Et, attiré par la femme pour les aspects esthétiques qu'offre sa complexion, il se tourna vers les « petites annonces » pour remplacer la sienne. Ce qui lui valut d'étonnantes rencontres qu'il me narrait et dont il s'étonnait toujours, élaborant ainsi, au travers de relations fugaces, un système d'appréciation de la femme qu'il exposait volontiers et dont les nuances qu'il comportait ne manquaient pas de sel. Il vint habiter, non loin de chez nous, un galetas que sa fantaisie décoratrice peupla bientôt d'atmosphères. Jouant habilement de la clarinette il faisait partie d'une petite formation de musiciens amateurs de jazz que nous allâmes écouter un soir dans un bistrot de la place Fernand Cocq, à Bruxelles. Puis il se lia avec une « assez jolie personne », blonde, aux prétentions un peu bourgeoises, qu'il sortait dans sa modeste auto, non sans se livrer à un certain cérémonial, dont il s'amusait et qu'il démontait à mes yeux en déclarant, au moment où il passait derrière l'auto pour y gagner sa place de conducteur : « Il faut sortir bobonne ».

Ce genre de propos situe l'esprit dans lequel nous nous entretenions. Monsieur Paul ne s'en laissait pas conter par les sentiments ; non qu'il fût insensible ou cynique : il relevait de ces natures qui constatent mais ne concluent pas. Cette faculté le rendait observateur de lui-même autant que des autres, le mettant à l'abri de toute mise de fond qui l'eût trop engagé. Ainsi des femmes, qui ne l'émouvaient guère, n'allumant en lui que des interrogations. Ainsi aussi de sa profession, dont il avait parfaitement assimilé l'enseignement, le restituant enrichi de sa propre virtuosité innée, avec une manière de nonchalance que ne manquait jamais de stigmatiser le chef de studio. Si bien qu'il n'en coûtait rien à Monsieur Paul de produire, sur un thème donné, avec une surprenante efficacité, la série d'esquisses que l'agence voulait soumettre au client. J'en restais tout paf. Aérographe, fusain, gouaches, pastels entraient dans la danse ; les envols de calques se succédaient dans les brumes du tabac.

Ces esquisses, ces avant-projets, « jetés comme négligemment sur le papier » [1]* – et souvent regardés tout aussi négligemment par ceux à qui ils étaient destinés – je les eusse, patron d'entreprise, adoptés avec enthousiasme, de préférence à un travail achevé, car ils émanaient d'une source indéterminable, perpétuellement mouvante, d'élans inconscients, de facultés personnelles, de sacrifices au but imposé, de repentirs graphiques, de fulgurances professionnelles et de faiblesses. On trouvait tout cela dans l'éloge d'une sauce tomates.

J'avais eu la révélation de cette alchimie en 1947 [2]. Plus tard, le peintre Ossip Siniaver [3] me fit don de l'esquisse au fusain de Sabakevitch, personnage de Gogol, dans les traits multiples et superposés de laquelle je trouvais mes raisons de l'admirer. Les tâtonnements du comédien, lors des premières répétitions, éclairent le personnage qu'il doit

1 Cette expression très fréquemment utilisée convient ici parfaitement.

2 Minable employé dans une fabrique d'encre d'imprimerie où m'avait introduit mon frère qui y travaillait, j'y entrevis un jour divers projets publicitaires que présentait un graphiste, M.W... Ils me frappèrent par leur vigueur.

3 Cf. « Le roman d'une paix. Vie et œuvre du peintre Emile Cossey ». Edit. Flavio De Beni, 2013, pp. 88 à 90.

« habiter » ; quand ils aboutissent, ils lui apportent un sentiment de plénitude, de libération, une joie, inconsciente alors, à s'échapper de lui-même et que seul arrive à perpétuer, lors du spectacle, comme s'il improvisait, le comédien de talent. La création, pour le comédien, ne se situe pas sur le plateau mais en amont du spectacle. Le reste est affaire de métier. En littérature, certaines erreurs syntaxiques manifestes restent irremplaçables par une construction correcte.

* * *

Je ne perds pas de vue l'objet de mon propos : le piège du détail.*

Si ces lignes se sont complaisamment attardées à Monsieur Paul, c'est parce qu'il représente à mes yeux un de ces êtres que l'art produisit nombreux après sa longue histoire : nés au XX^{ème} siècle, marqués par le don de la peinture, subtils et porteurs d'un bagage intellectuel qui les incitait à vouloir se situer approximativement dans leur temps par rapport aux siècles précédents, en évitant toutefois les écueils de ceux-ci. Car ce « piège du détail » doit se comprendre à double sens : le détail est aussi nécessaire que son abus nuit. En découvrant, au fil du temps, la peinture et les moyens sans cesse nouveaux de la pratiquer, l'homme (comme à l'avènement, bien plus tard, de la photographie) se livra aux joies inconscientes de l'anthropocentrisme. On disposait là d'un moyen d'autant plus parfait de se prendre pour Jupiter qu'on pouvait parler de soi sans même s'en rendre compte et que la société tout entière faisait chorus, enfermée dans ses mythes, ses philosophies, ses religions et assujettissant tout à sa vision.

Mais après s'être longtemps admiré à travers la représentation de sa propre image, l'homme s'aperçut qu'il se mouvait dans un milieu dont il vivait et qui, de ce fait, appelait plus d'attention que celle, anecdotique seulement, accordée dans le passé. Dessinateurs, peintres, graveurs s'en donnèrent à cœur joie, rivalisant de virtuosité dans le foisonnement des détails où éclatait encore leur égocentrisme fondamental et insoupçonné. Seuls quelques grands, abordant le paysage, maintinrent l'équilibre entre sa représentation et la place que l'homme y occupe. Le Vieux Bruegel en était, qui appartenait à ce XVI^{ème} siècle, père de Metsys, de Patenier, des Grimmer, admirateurs des saisons célébrées en de merveilleux petits panneaux de bois circulaires de 23,5 cm de diamètre [4].

Au XVII^{ème} siècle, le paysagiste fait allégeance à l'académisme, qui veut le détail. Mais Jacob Van Ruysdael et Meindert Hobbema saisissent à plein corps l'esprit du paysage. Dans les si pertinentes lignes qu'un autre peintre, Eugène Fromentin [5], consacre à Ruysdael, on relève : « Un fonds solide, un besoin de construire et d'organiser, de **subordonner le détail à des ensembles** [6], la couleur à des effets, l'intérêt des choses au plan qu'elles occupent, une parfaite connaissance des lois naturelles et des lois techniques ; avec cela **un certain dédain pour l'inutile, le trop agréable ou le superflu [...]** ».

De Nicolas Poussin (1594-1665), Paul Jamot [7] dit : « Ses dessins de paysages exécutés soit au cours de ses promenades dans la campagne romaine, soit de mémoire dans

4 Les « tondi », de l'italien « tondo » = rond.

5 Fromentin Eugène (1820-1876), peintre français (de l'Afrique du Nord notamment, où il effectua trois séjours), écrivit un roman, « Dominique » et un ouvrage critique réputé, « Les maîtres d'autrefois » (qui parut la première fois en 1876, connut un vif succès et de nombreuses rééditions), consacré aux grands noms de la peinture des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles principalement. Il laisse aussi deux récits de ses séjours en Afrique du Nord : « Un été dans le Sahara » et « Une année dans le Sahel ». Consulter « Eugène Fromentin », par James Thompson et Barbara Wright (Ed. A.C.R. 2008).

6 C'est nous qui soulignons. Il faut un génie très particulier pour mettre dans une œuvre d'art juste ce qu'il faut de détails propres à l'animer sans la faire sombrer dans le flou des banalités, que ce soit en peinture ou en littérature.

7 Jamot Paul (1863-1939). Conservateur des Musées nationaux (France), membre de l'Institut, directeur du Musée de Reims ; publia divers ouvrages consacrés à la peinture française, dont « La peinture en France » (Ed. Plon) duquel sont extraites nos citations. Homme d'érudition, Paul Jamot fut aussi un talentueux paysagiste.

l'atelier, sont si beaux qu'on est tenté parfois de lui accorder le monopole de la perfection en ce genre et de revendiquer pour lui certains dessins attribués à Claude [Lorrain = Claude Gellée], précisément ceux qui montrent le plus de liberté et de génie. On y admire un accent rapide, une fougue, une largeur de touche et une science de l'effet qui n'ont été dépassés, aux temps modernes, ni par Turner, ni par les impressionnistes. [...] Le plus beau privilège de son génie fut d'avoir mis dans ses principaux chefs-d'œuvre plus de pensée qu'il ne fut jamais donné à un peintre d'en introduire dans un rectangle de toile recouvert de couleurs [...].» Parlant alors de Claude Gellée (1600-1682), Paul Jamot souligne qu'il « a autre chose à faire que d'imiter les peintres de l'Italie du XVIIème siècle » et : « A ses débuts, Claude garde une manière un peu timide et il n'évite pas toujours quelque sécheresse dans **la précision minutieuse de ses feuillages** [...] car cet amant de la nature a tiré de lui-même la plupart de ses beaux tableaux. Il aimait, comme Poussin, se promener dans la campagne romaine, il y dessinait d'après nature [...] ». Avant Monet (autre Claude), Claude Gellée peint « Les quatre heures du jour » dont il fixe les jeux de lumière. On voit ainsi s'ouvrir ce qu'on pourrait appeler « l'ère de la suggestion active ».

Quant au XVIIIème siècle, Eugène Fromentin (op.cit.) le pourfend sans tendresse : « Le XVIIIème s. ne s'est guère occupé du paysage, sinon pour y mettre des galanteries [...] ou des mythologies amusantes dans des trumeaux. [...] En toute sincérité, ils [les peintres d'alors] adoraient Virgile [...]. C'étaient des latinistes qui scandaient noblement des hexamètres, des peintres qui voyaient les choses en amphithéâtre, arrondissaient pompeusement un arbre et détaillaient son feuillage.»

Vers 1820, Théodore Rousseau, Daubigny, d'autres [8]*, s'écartent du paysage académique. Et avec Corot s'affirme, peu avant eux, la découverte du paysage dépouillé de sa seule fonction décorative. Nous voici confrontés aux changements d'aspect de tel paysage qui, aujourd'hui nous transporte et, demain, ne nous offre plus que sa géométrie parce que l'éclairage et l'heure de notre admiration d'hier ont changé.

Mouvant toujours, le paysage n'admet le détail que comme témoin de son organisation matérielle soumise à la perpétuelle action de la lumière. Claude Gellée, déjà, le constate car c'est un homme simple, que la nature émeut et équilibre. Près de deux siècles après lui, ce qu'on nomme alors sarcastiquement « l'impressionnisme » s'attache à cerner le problème que pose la fixation sur la toile d'un instant lumineux, fugace, unique, accidentel. Et Pissaro peint le « Boulevard Montmartre le soir ». Et Boudin, de qui Monet dit : « Si je suis devenu un peintre, c'est à Eugène Boudin que je le dois », recommande le travail sur le motif. Manet, Boudin, Jongkind, Sisley, Monet, Morisot, Degas, Renoir souffrent les mêmes affres. Rien n'est plus sommaire que ce vocable péjoratif « impressionnisme », dérivé du titre donné par Monet à l'une de ses œuvres dont la densité va bien au delà d'une « impression », terme qu'on utilise fréquemment en peinture, faute de mieux, comme « effet de... » ou « vue de... ». Mais tout imparfait qu'il soit, il sonne maintenant à nos oreilles chargé de peines, d'incertitudes, de tentatives autant que de démarches audacieusement entreprises et abouties. D'un emploi commode, il présente cependant un gros défaut : l'impressionnisme, historiquement, n'a jamais existé en tant qu'école, ni même en tant que « mouvement » dont on le qualifie. Il voit le jour dans les brumes d'une confusion intellectuelle qui dure depuis quelque cent cinquante années ; depuis ces heures où quelques peintres, en France et ailleurs, sentirent combien le paysage s'empâtait, se figeait dans la conception qu'en avait la société, combien il fallait le rendre à lui-même en respectant son âme chatoyante, celle qui ravissait les meilleurs des moments des hommes. Rien de plus disparate, d'ailleurs, que cette phalange de peintres aux tempéraments si différents, adoptant bientôt, chacun, sa technique propre pour traduire le but commun, toujours fuyant par définition.

8 On trouve le nom de tous ces peintres dans les ouvrages consacrés à la peinture de cette fabuleuse fin du XIXème siècle.

On sait que de « l'impressionnisme » découlèrent le « divisionnisme » puis le « pointillisme » [9]*. Ils durèrent ce que durent les roses, absorbés bientôt par une succession de « manières » picturales, d'innovations (vraies ou fausses), de « réactions », de « prises de conscience de réalités subjectives » et autres élucubrations. Pour tenter d'y voir clair, les historiens de la peinture (qui n'en peuvent mais) les incorporèrent à une classification qui s'efforçait, vaille que vaille, de s'appuyer sur la chronologie, que rendait cependant vacillante le chevauchement de ces « innovations », toutes définitives, évidemment, dans l'esprit de leurs auteurs. Tout se passait, en somme, comme dans le studio de Monsieur Paul : un projet chasse l'autre avant de se voir chassé à son tour par un contre-projet.

Toujours d'actualité, et pour commode qu'elle soit, cette classification présente, elle aussi, un grave défaut : elle n'existe que grâce au crédit que lui accorde l'opinion publique par manque d'esprit critique, par goût de la facilité, par alignement sur une confortable vision reconnue, qui s'assimile aussi facilement qu'un spaghetti. Par paresse, en un mot. Car, à l'analyse, on n'oserait affirmer que certaines appellations en « isme » ne naquirent pas, tout simplement, du manque de savoir-faire pictural, d'une impuissance fondamentale, d'une incapacité technique des peintres relevant de tel « isme », alliés au besoin opportuniste de se faire remarquer en balayant le passé, démarche facile et fréquente de l'inculture qui se croit novatrice. L'opération reste rentable aujourd'hui encore : les cimaises sont encombrées de médiocrités encadrées qu'achètent ceux qui confondent indigence picturale avec spontanéité ou génie naïf. Or, tout le monde ne peut pas être Utrillo (et encore ! sans Suzanne Valadon, sa mère, qui le fit travailler, l'eussions-nous jamais connu ?)

Cette chasse à la luminosité, particulièrement évidente en peinture paysagère, se trouva accrue par l'apparition sur le marché de colorants nouveaux, issus de l'industrie. Ils éclaircirent la palette des peintres qui prirent si bien plaisir à les faire chanter qu'il faut peut-être voir là l'origine des aplats, des surfaces de plus en plus simplifiées, voire schématiques, qui s'en revêtaient, marquant ainsi cette géométrisation de la peinture qui allait occuper les périodes postérieures et entraîner avec elle, paradoxalement, l'abandon progressif du dessin au profit d'une expression appuyée parfois sur le seul jeu des couleurs. Cette combinaison géométrisation-colorisme entraîna avec elle une pseudo-intellectualisation de la peinture afin de justifier une technique de plus en plus sommaire et orientée vers « la masse ».

Le terme vague d'impressionnisme s'efface alors au profit de celui, tout aussi vague, d'expressionnisme. Suivirent bientôt le « symbolisme », le « nabisme », le « fauvisme », le « cubisme » etc... jusqu'à l'art dit « abstrait » (quel aveu !). Autant d'appellations issues de la classification évoquée plus haut dans notre texte. Mais autant de formules, aussi, dont le paysage s'accommode plutôt mal que bien, car l'avantage qu'il en retire – la disparition de l'excès de détails – ne compense pas la perte du « climat » lié à une communication symbiotique entre le peintre et le paysage – exprimée déjà bien avant le règne des formules et qui reste, aujourd'hui encore, d'un si difficile abord.

Monet et ses contemporains me paraissent avoir mis le point final au paysage exempt des poses pseudo-intellectuelles qui suivirent et qui prétendaient mieux le représenter. Sans doute faut-il avoir beaucoup vécu, beaucoup vu, beaucoup tâtonné et beaucoup écouté pour en venir à penser que la force d'un être vivant réside davantage dans l'acceptation consciente de ses limites, source de sérénité et de durée, que dans l'égocentrique et quasi infantile tentation de les dépasser, source de vaine agitation peuplée d'échecs, de vexations, de rancœurs, de

9 A cet « impressionnisme » si vague il serait bon de préférer la qualification de « luminisme » qui, sémantiquement, exprime beaucoup plus correctement la nature des recherches picturales auxquelles se livrèrent Monet et ses amis. Et pourtant, regardé erronément comme une manière de sous-produit de « l'impressionnisme », le luminisme ne s'en démarque en rien ; les admirables peintures d'Emile Claus ou d'Evariste Carpentier ne me contredisent pas.

jalousies et de désillusions sans fondement. Par l'essence même de leur esprit, les peintres paysagers de l'époque « impressionniste » se sont en quelque sorte sabordés. Ce n'est pas donné à tout le monde. Seurat et Signac s'efforcèrent d'éviter cet involontaire suicide en codifiant le « divisionnisme », mais le point final était posé : osons le dire, maintenant plus que jamais (2017).

Ne nous en plaignons pas : ainsi fut ouvert un chemin où se sont engagés – et où se pressent encore – ceux des peintres qui, insoucieux d'appartenir à quelque école, d'en créer une, de tirer gloire d'une originalité factice, peignent le paysage tel qu'il se livre à eux et s'efforcent, avec une émotion souvent inconsciente, de le traduire dans ce qu'il offre de plus vivant et de plus perceptible. A des peintres tels que Théodore Baron, Paul Leduc, Henri Quittelier, Marie Howet, Camille Barthelemy, Albert Raty, Maurice et Paul Hagemans, Louis et Théo Clesse, Toussaint Ranson, dont certains relèvent de l'Ecole liégeoise du Paysage, si vaste et attachante, réputée par les travaux de Richard Heintz (« le maître de Sy »), Xavier Wurth, Edgard D'Hont, Auguste Donnay, il conviendrait d'en ajouter bien d'autres et de ne pas limiter arbitrairement une telle énumération à la Belgique.

* * *

Le 25 mai 1954 Emile Cossey peint dans la forêt de Soignes. Il y rencontre une patrouille de deux gendarmes à cheval qui s'arrêtent pour le regarder travailler. L'un d'eux fait remarquer à son collègue qu'il ne reconnaît pas, dans le pastel entrepris, l'aspect du paysage que peint Cossey (« Sous-bois des gendarmes », 25.05.1954, 29 x 39 cm, catalogue C.-H. 1118.)

Dans la biographie du peintre (op.cit. p.72) le texte souligne ce besoin qu'éprouvent grand nombre de personnes de retrouver dans une peinture la scrupuleuse reproduction des traits du modèle. Ce besoin procède du niveau plus ou moins accentué de l'inculture, particulièrement évidente en matière de peinture, où elle peut se dissimuler dans un snobisme qui se plaît à confondre le sujet bien représenté (et même bien peint) avec ce qu'on nomme péjorativement « un chromo ». A la vérité il n'existe aucun système assez détaché de toute influence pour juger de la qualité d'une œuvre dite artistique, le terme lui-même restant toujours entaché de relativité, car la perfection technique ne suffit pas à l'établissement d'un critère général, pas plus que le goût personnel, tellement aléatoire dans l'expression d'un jugement qui, par définition, se devrait de rester totalement indépendant d'une préférence individuelle. Mais c'est là vue de l'esprit, toute opinion reflétant toujours peu ou prou la tendance du temps qui la vit naître.

Une telle considération ouvre théoriquement la porte, on s'en rend compte, à l'acceptation de n'importe quelle expression picturale. Et c'est bien ici que surgit la difficulté quand il s'agit d'émettre un avis sur l'œuvre d'un peintre. Où se situe la ligne de démarcation entre une peinture de qualité (cela existe) et un navet (cela existe aussi) ? Sans doute devrait-on d'ailleurs parler plutôt d'une « zone de démarcation », laquelle, assez large, prendrait en compte le goût de l'époque, des considérations techniques, le poids d'une renommée établie (même surfaite ou usurpée), le snobisme de l'attitude, et surtout la cote financière dont jouit l'œuvre considérée sur le marché de la peinture. Je connais un peintre de talent qui, à la demande de clients, crée d'admirables paysages à la manière de Boudin. En l'occurrence il ne s'agit donc ni de faux, ni de plagiat, ces paysages n'étant pas signés Boudin, mais, tout simplement, d'une recherche de jouissance.

Voici le mot lâché, celui qui nous éclaire le mieux sur nous-mêmes quand nous disons devant une peinture : « Je l'aime » ou « Je ne l'aime pas ». On veut en jouir. L'académisme de jadis, universellement admis et considéré alors comme de bon ton, offrait ce grand avantage de prêter quelque solidité à une opinion, favorable ou défavorable. On s'appuyait sur une référence et on s'y rangeait de confiance, comme en matière religieuse. Quel confort

intellectuel ! Il n'en va plus de même aujourd'hui que nous voici, désormais, confrontés autant à nous-mêmes qu'à l'œuvre que nous regardons (soulignons au passage la différence entre « voir » et « regarder »). C'est un fameux pensum mais on l'ignore – du moins quand il s'agit de se prononcer sur la production d'un peintre inconnu car, quant aux grands noms, l'opinion publique se substitue à l'académisme défunt : on court à telle rétrospective qui reflète une renommée, sans le souci (éventuellement professionnel) de comparer enfin les teintes initiales d'une peinture réputée avec les multiples altérations qu'en donnent ses innombrables reproductions. Mais le grand public ne va pas si loin ; cela complique son plaisir.

Devant une telle complexité, les bras tombent. Quand je racontai, autrefois, à Monsieur Paul, l'histoire des gendarmes, « Eh oui, Monsieur, me fit-il en souriant des lèvres et non des yeux, les gens veulent le détail, retrouver tout ce qui les rassure. Penser les fatigue. » Aussi Monsieur Paul s'efforçait-il de ne pas se fatiguer. En aucune circonstance il ne se prenait au sérieux. Habile à peindre, il se fit prier, un jour, pour exécuter sur commande, en privé, un sujet qui lui plaisait et qui était payé d'avance. La femme lui apportait un plaisir fin et esthétique, même sans la relation la plus intime, mais il n'y mettait pas l'ombre d'une passion. « Il faut sortir bobonne. »

Par cette forme de philosophie proche du détachement Monsieur Paul rejoignait Emile Cossey, pour différents qu'ils fussent à bien d'autres points de vue. Sans effort, sans rancœur aucune mon père se détourna de toute recherche de notoriété ; il lui en coûta peu, son bon plaisir et son seul jugement (découlant de son bon plaisir) lui tenaient lieu de guides. Très tôt dans sa vie il relégua l'inévitable tentation que connaît tout peintre de vivre de sa peinture, faisant sien le conseil de Paul Léautaud [10]*. Mais il privilégia l'appréciation de ceux qui, au contact de ses œuvres, reconnaissent ce qu'ils y percevaient d'étroite entente entre la technique et son adéquation à ce que Cossey avait ressenti. L'exposition la plus réussie ne pouvait lui apporter davantage.

Les meilleures œuvres d'Emile Cossey s'assimilent à ces premiers jets que favorise si bien le pastel, d'emploi aisé dans la notation rapide sur le terrain, et qui exclut l'abus de détail par la structure même du bâtonnet [11]. Le détail, chez Cossey, reste toujours « subordonné à l'ensemble » et ceci vaut autant pour ses crayons que pour ses pastels. En revanche, on ne trouvera pas dans ses travaux de ces larges et parfois fulgurantes traînées de couleurs propres à la brosse dans certaines peintures à l'huile. Le pastel ne s'y prête guère. L'impatience de l'artiste, l'obligation de saisir aux cheveux la poussée intérieure qui s'impose apparaissent chez Cossey dans la sûreté du trait initial, sans repentir quelconque, ce qui constitue une gageure à laquelle le peintre à l'huile s'expose infiniment moins.

Il ne chercha pas à acquérir une manière qui lui fût propre et par laquelle il eût pu prétendre se faire reconnaître. Et pourtant elle existe, comme elle existe chez chacun de ces peintres qui, tout différents qu'ils fussent l'un de l'autre, à la fin du XIX^{ème} siècle, s'acharnèrent à fixer sur la toile les insaisissables instants de luminosité qui les captivaient dans le paysage. Devant leurs plus convaincants succès, ce qui éclate au nez du spectateur c'est l'évidence du plaisir qu'ils prirent.

Il n'est plus guère question ici de détails, de masses, de style, d'appartenance ou non à l'une ou l'autre tendance. Tout se fonde dans la recherche du plaisir, dans cette « chasse au bonheur » de peindre [12].

10 Léautaud Paul (1872-1956), écrivain français réputé, recommandait aux artistes « le second métier ».

11 Constitué de pigments, de gomme adragante et d'une charge (craie), le pastel se présente habituellement sous la forme de bâtonnets cylindriques d'un diamètre approximatif de 10 mm et d'une longueur de 7 cm.

12 « La chasse au bonheur », titre d'un recueil de textes de Jean Giono, est aussi celui d'un de ces textes (NRF – Gallimard, 1988).

Qu'on ne s'y trompe pas : ils ne furent pas nombreux, au fil des siècles, les paysagistes aptes à se laisser porter par le courant de cette recherche, car les plaisirs les plus vifs procèdent d'un grand fonds d'égoïsme et ceux qui en possédaient n'encombraient pas leurs œuvres de détails qui les eussent privés du bonheur d'y puiser à pleines mains.

* * *

Monsieur Paul n'a pas laissé d'œuvre majeure ; il ne s'en souciait guère, profondément pénétré (je l'ai du moins toujours supposé) du sentiment de la vanité liée aux actions humaines. Il donnait dans le détail quand les exigences de sa profession le lui imposait, avec autant d'aisance qu'il se répandait en esquisses, croquis et avant-projets quand le voulaient ces mêmes exigences. On peut voir là un manque de caractère mais aussi une indifférence proche de la sagesse. Il savait, certes, que les choses se succèdent, se bousculent, s'effacent, se contredisent, disparaissent, reparaissent sous d'autres formes (ainsi qu'on le voit pour peu qu'on s'intéresse à la peinture) et que les traditions fluctuent de même, incertaines et superficielles. « Il faut sortir bobonne... »

J'ignore si le tabagisme fut fatal à Monsieur Paul : j'incline à en douter car les êtres de sa nature font souvent la nique aux faits les plus avérés.

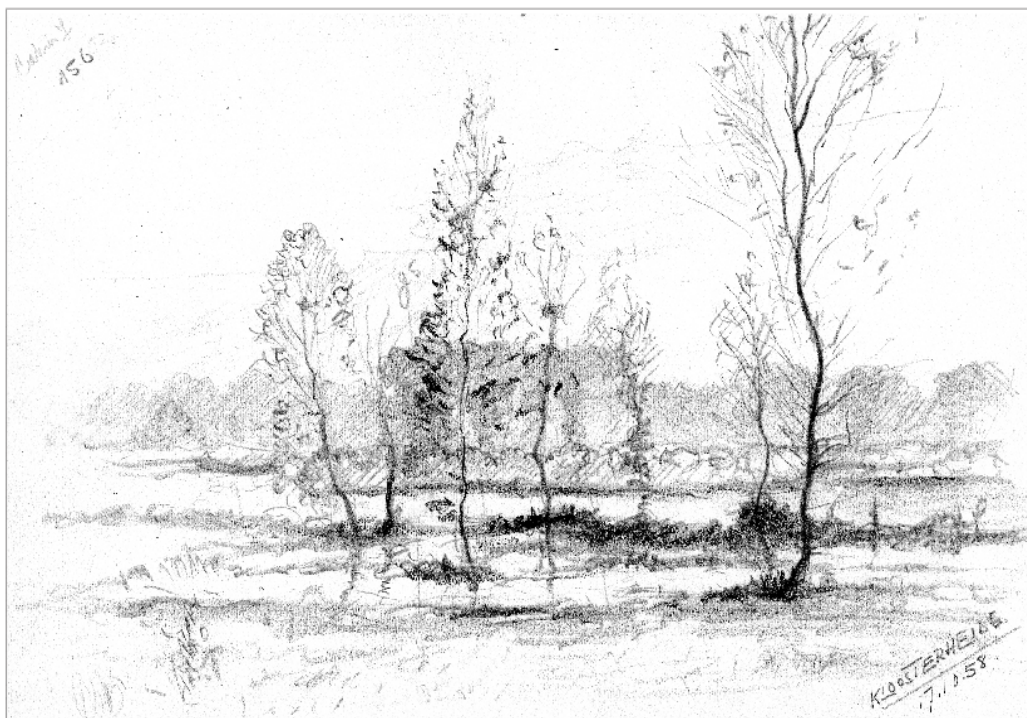
17 août 2017

Méthode opératoire du pastelliste Emile Cossey

Trois méthodes sont utilisées par le peintre Emile Cossey pour réaliser ses pastels :

- l'élaboration du pastel directement sur le terrain et son achèvement en atelier ;
- l'exécution du pastel au départ d'un crayon fait sur le terrain et fidèlement reproduit ;
- l'exécution du pastel à partir d'un crayon incomplet et de notes manuscrites permettant de compléter ultérieurement un paysage.

Suivent deux exemples.



HERENTALS. LA PETITE NETHE A KLOOSTERHEIDE

Le crayon ci-dessus (16x23 cm - C.-H. 1571) est daté du 17.10.1958.
 Le pastel C.-H. 538 (p.15) fut exécuté le samedi 18 octobre 1958 d'après ce crayon.
 En mai 1976, Emile Cossey peint une réplique à l'huile de ce sujet (C.-H.1410).

On constate ici que la similitude est grande entre le crayon et le pastel.

Notice biographique



Emile Cossey à sa table de travail
(Houtain-le-Val, 1962)

Né le 31 décembre 1887 dans le petit village flamand d'Adinkerke, Emile Cossey est fasciné très tôt par les grands espaces. Après la Mer du Nord, ce sont les immensités forestières des Etats-Unis qu'il découvre entre 1905 et 1911 qui le marqueront à jamais.

A l'issue de la Grande guerre qu'il connaît dans l'armée belge, il se marie et s'installe à Schaerbeek. C'est dans la Forêt de Soignes, au sud de Bruxelles, qu'il forgera sa maîtrise du pastel, matériau souple qui permet de fixer rapidement les moments fugitifs de luminosité qui animent les paysages. Au fil des années, il affine sa technique, multipliant aussi les aquarelles et les dessins au crayon. Ses moments de loisirs, il les consacre aussi à de longues promenades pédestres dans le Brabant et à la côte belge.

L'année 1955 voit le premier des cinq séjours qu'il fera en Provence, dans le Haut-Var d'abord puis à Camoins, aux portes orientales de Marseille. C'est au pied des Monts de Lure, dans les Alpes-de-Haute-Provence, qu'il effectuera son dernier séjour en 1960. De ses escapades en Provence, Emile Cossey a laissé quelque 400 œuvres, témoins d'habitats et de milieux pour la plupart disparus, souvenirs d'une époque révolue de ce pays fleurant bon le thym et la lavande.

En 1961, il quitte Bruxelles pour s'installer à Houtain-le-Val, petit village du Brabant wallon, non loin de Nivelles, où il décède en 1980.

Pastelliste paysagiste essentiellement, il laisse 2010 titres, répertoriés comme suit :

Pastels : 980 ; Crayons : 511 ; Aquarelles : 253 ; Huiles : 86 ; Gouaches : 55 ; Croquis chiffrés : 48 ; Plumes : 37 ; Lavis : 26 ; Stylos : 8 ; Fusains : 6

Achevé d'imprimer le 23 novembre 2017

Dépôt légal : D/2017/Cossey Maurice, Editeur
Droits de reproduction réservés

