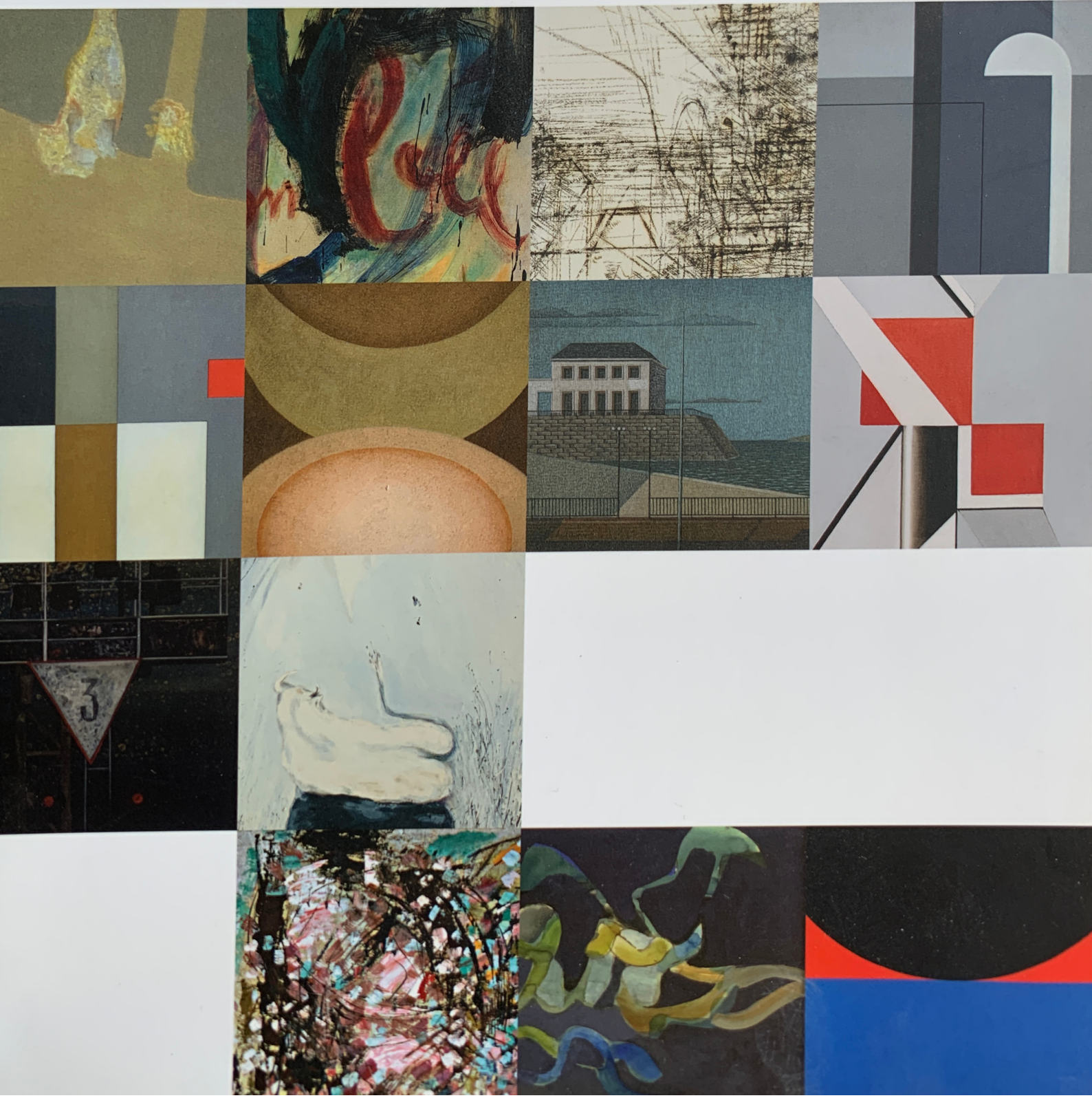


SERGE GOYENS DE HEUSCH,
**UN DEMI-SIÈCLE
AU SERVICE DE L'ART BELGE**



SERGE GOYENS DE HEUSCH,
UN DEMI-SIÈCLE
AU SERVICE DE L'ART BELGE



Photo: Kristof Vadino

Serge Goyens de Heusch le 18 juillet 2018, à l'occasion de l'exposition de sa quatrième donation au Musée L. de Louvain-la-Neuve.

Avant-propos

Historien d'art, enseignant, organisateur d'expositions, conférencier et collectionneur, Serge Goyens de Heusch n'a cessé de promouvoir l'art belge du XX^e siècle. Il a mis son énergie et sa plume au service de nombreux créateurs, abstraits ou figuratifs, leur assurant ainsi un renom amplement mérité. Sa générosité a en outre permis au Musée Marthe Donas de se constituer progressivement une collection, grâce à une spectaculaire vague de dons qu'il a d'ailleurs initiée.

L'exposition réunit treize artistes retenus par Serge Goyens de Heusch lui-même: Gaston Bertrand, Gilbert Decock, Jo Delahaut, Pierre-Willy De Muylder, Berthe Dubail, Bernard Ghobert, Jules Lismonde, Jean Milo, Mig Quinet, Jean Rets, Suzanne Thienpont, Englebert Van Anderlecht, Louis Van Lint.

La sélection opérée et les œuvres choisies, le florilège de textes publiés dans le catalogue de l'exposition illustrent non seulement la richesse et la diversité de la création artistique en Belgique après 1945 mais aussi la curiosité inlassable d'un passionné doublé d'un auteur prolifique.

Marcel Daloze
Conservateur du Musée Marthe Donas

Gaston BERTRAND

Wonck-sur-Geer 1910 - Bruxelles 1994

Après une production de jeunesse marquée par l'*Animisme* de l'entre-deux-guerres, mais aussi par un expressionnisme tout personnel, Gaston Bertrand semble dès 1948, lorsque s'est dissous le groupe de *La Jeune Peinture Belge* dont il fut l'une des figures de proue, ne pas avoir hésité, au gré de ses propres désirs, à passer sans cesse de l'abstraction à la figuration (en attestent notamment les nombreux portraits et figures qu'il continua de peindre tout au long de sa carrière dite «abstraite»). La plupart de ses œuvres abstraites proviennent cependant d'une décantation, d'une mise à distance, voire d'une sublimation de certains aspects de la réalité qu'a notés l'artiste sur le motif. Ce seront en majorité des architectures (et parfois des paysages) qui conduiront Bertrand à une telle évolution vers la non-figuration: le Palais des Académies et la Place royale à Bruxelles, puis, lors de son long périple en Italie en 1953, les architectures de Florence (principalement la chapelle des Médicis) et d'autres villes italiennes, enfin à Paris, où l'artiste installera un atelier (Place de l'Odéon, puis, étonnamment, les stations de son métro), sans compter les annotations qu'il fit en Espagne et dans le Midi de la France (notamment l'abbaye de Montmajour).



Gaston Bertrand et Serge Goyens de Heusch
à la Galerie Armorial, 1974.

Les œuvres ici présentées ne concernent toutefois pas ce «mécanisme» formel si cher à l'artiste. En effet, de 1948 à 1954 Gaston Bertrand (comme Jo Delahaut à l'époque) s'engage dans une abstraction pure de type géométrique, hors de tout élément référentiel. Il s'ensuivit une série de dessins, d'aquarelles et de toiles comme *Invention* et les deux autres compositions de la présente exposition.

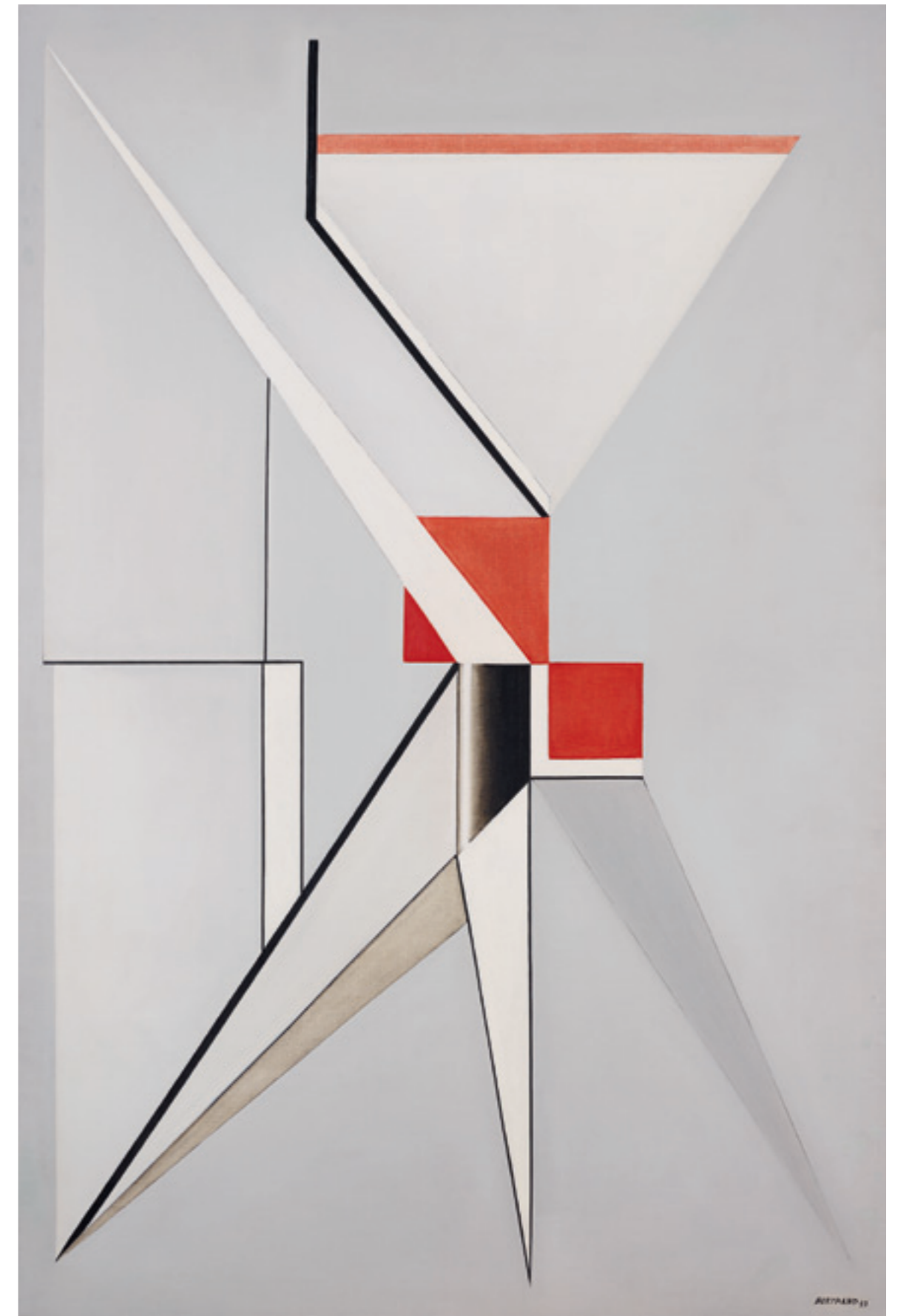
Triangles et parallèles, 1952-1972. Huile sur toile, 81 x 65 cm.

FONDATION GASTON BERTRAND, BRUXELLES

Exposition d'un triangle rectangle, 1955-1956.

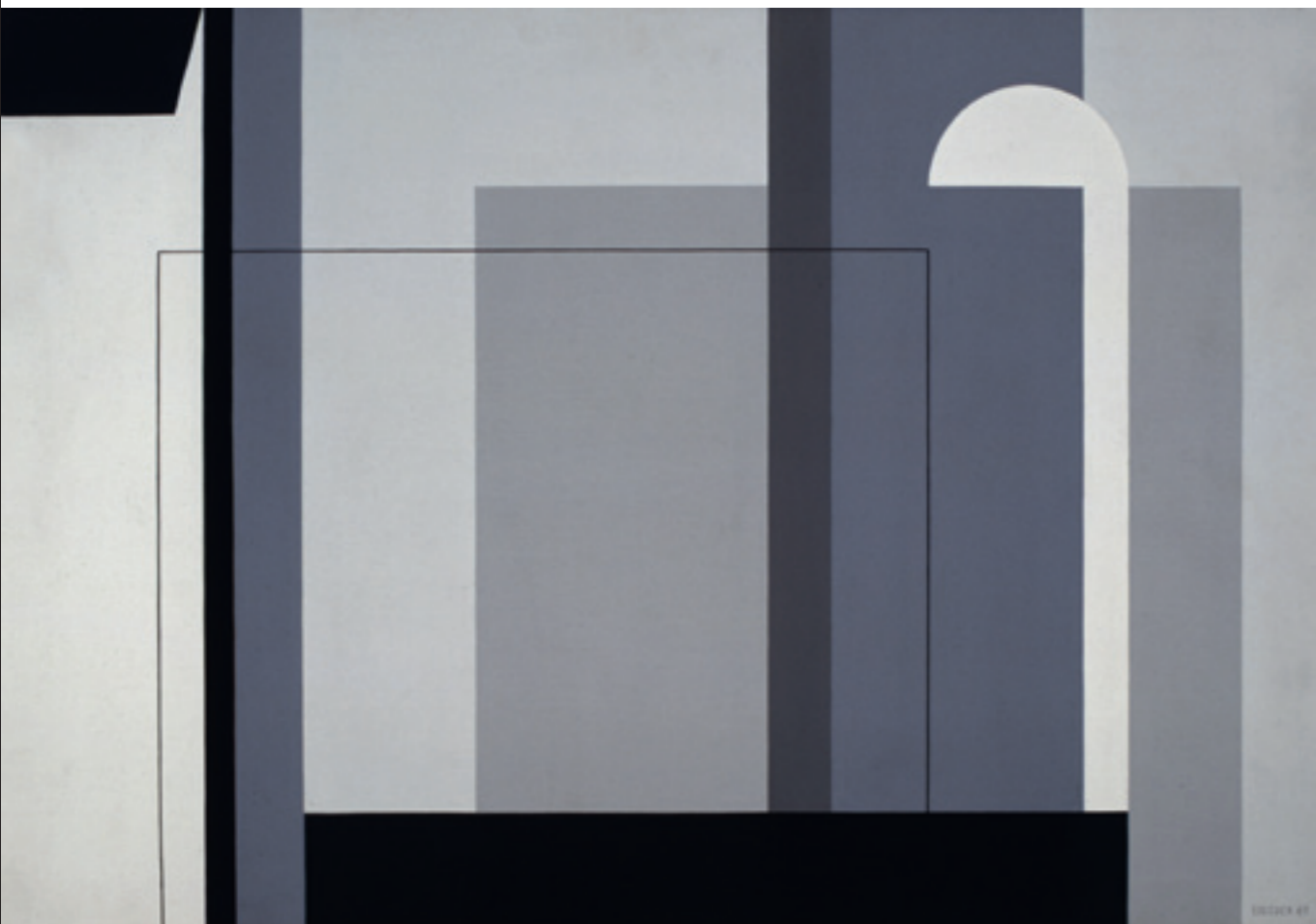
Huile sur toile, 35 x 22 cm.

FONDATION GASTON BERTRAND, BRUXELLES



Invention, 1953. Huile sur toile, 146 x 97 cm.

FONDATION GASTON BERTRAND, BRUXELLES



Imhotep, 1963. Huile sur toile, 81 x 116 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Gilbert DECOCK

Knokke 1928-2007

Dans les années 1950, d'une sorte de réalisme expressionniste, Gilbert Decock évolue vers une stylisation de type cubiste, privilégiant des plans géométriques et des couleurs traitées en aplats cernés de noir, ce qui annonce à l'évidence son passage à l'abstraction peu d'années après. Dès 1963, lorsque l'artiste exposa pour la première fois à Bruxelles, de larges plans de couleurs cadastrent une surface rythmée par des segments rectangulaires, au sein desquelles s'insèrent parfois des cercles, comme dans *Imhotep* (ci-contre). Avec les années, l'art de Gilbert Decock se personnalise davantage. Dès 1967, s'imposent dans son langage abstrait quelques principes récurrents dont le plus manifeste consiste en un dialogue entre cercle et carré: dialogue ascétique, d'un minimalisme audacieux, qui permet toutefois au talent du plasticien de s'épanouir en une multitude de variations formelles, aussi bien dans des huiles sur toile que dans des sculptures plates et évidées, sortes de stèles majestueuses en bois ou en métal peint, comme dans *Double sculpture en beige et bleu*, exposée au Musée Marthe Donas.

Par la présence du cercle et du carré que l'artiste ne cesse d'assembler (qu'il présentera parfois sous forme de diptyque ou de triptyque) et de son propre aveu, Decock aperçoit la relation possible entre l'absolu et l'homme, entre le ciel et la terre: opposition dialectique de l'infini au fini, de l'esprit à la matière, de l'âme au corps. Ces deux formes géométriques des plus élémentaires, inconciliables dans leur relation mathématique, et pourtant combinables dans l'ordre visuel, entraînent l'artiste vers une sorte de méditation plastique et métaphysique, de caractère cistercien pourrait-on dire, qu'il ne cessera désormais de pratiquer dans son art.

Dialogue, 1992. Huile sur toile, 70 x 70 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Double sculpture en beige et bleu, 1989.
Acier et bois laqué, 71 x 50 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



Serge Goyens de Heusch et Gilbert Decock
à la Fondation pour l'Art Belge Contemporain en 1994.

Jo DELAHAUT

Vottem-lez-Liège 1911-Bruxelles 1992

Jo Delahaut, dont on ne peut ignorer, à côté de l'œuvre, la part de réflexion dans de nombreux écrits qui jalonnèrent sa carrière, n'a cessé d'affirmer son appartenance à la non-figuration géométrique (en Belgique, il fut, dès 1946, le premier abstrait de sa génération), et une foi inébranlable en ses vertus: «Je vise à ordonner le chaos qui résulte de la vie frénétique que nous menons. Je voudrais contribuer à une claire ordonnance intérieure qui débarrasse l'âme du fouillis qui le défigure». Un tel credo, à l'exemple du peintre français Auguste Herbin qu'il approche en 1945, confirme Delahaut dans ses convictions plastiques, affirmant que le sujet de son tableau n'est rien d'autre que la peinture elle-même, à savoir une organisation de lignes et de formes en couleurs et en aplats, et de préférence dans la plus simple organisation de ses moyens. En atteste déjà la belle petite gouache de 1949 exposée à l'Ittre.

Au cours des années 1950, Delahaut démultiplie des formes géométriques en nombre réduit (série des Demi-arcades), puis, à l'aube des années 1960, basées sur deux ou trois couleurs essentielles, telles *Étendue n°2* (ci-contre) et *Opposition*. Depuis lors, Jo Delahaut n'a cessé de s'imposer dans le concert international

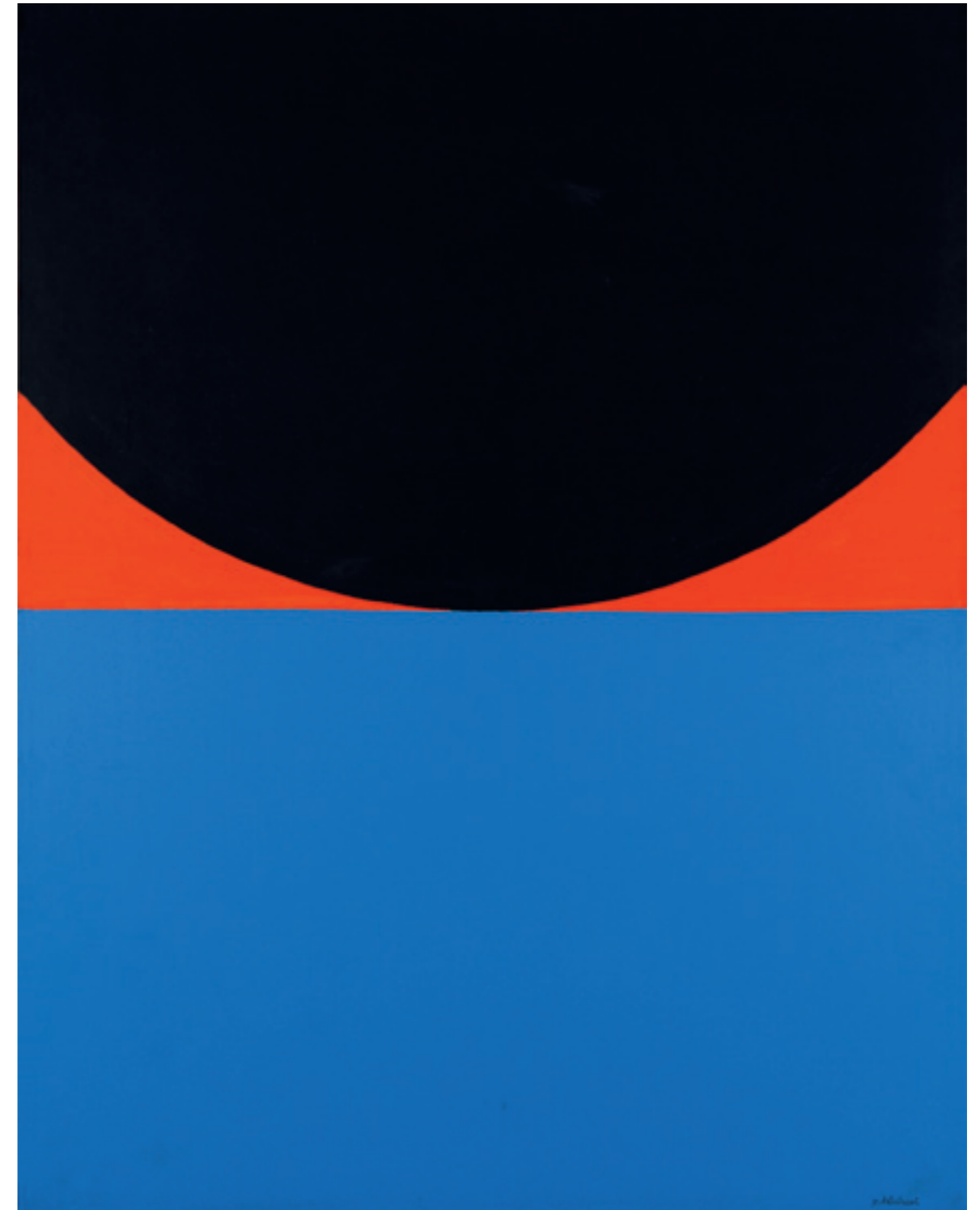
de l'abstraction géométrique: il fut particulièrement reconnu en Allemagne (où il exposa maintes fois) et au Canada. En Belgique, Delahaut apparaît désormais comme le maître incontestable de la résurrection de l'abstraction géométrique.

Sans titre, 1949. Gouache sur papier, 15,5 x 25 cm.
COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES

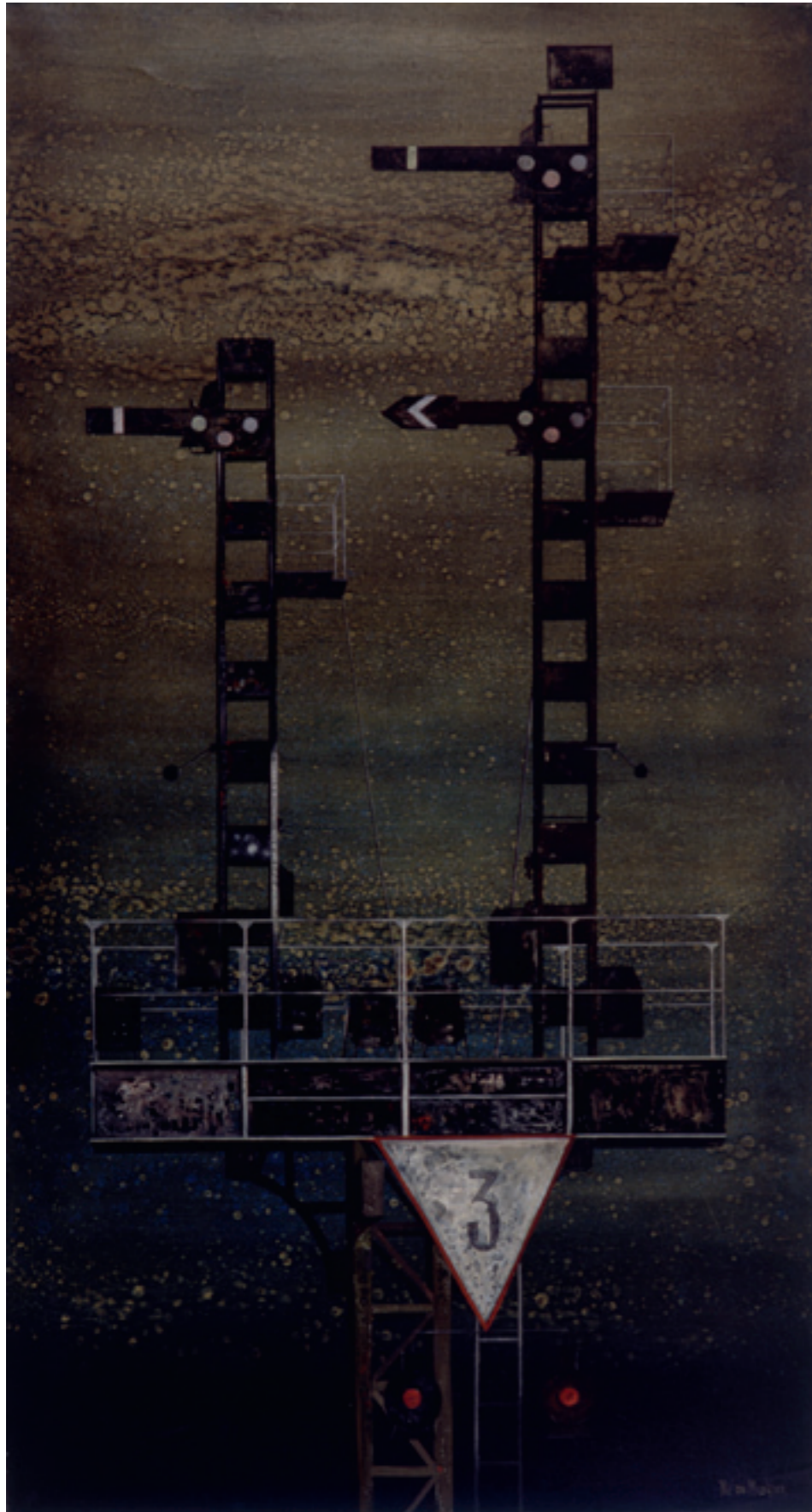
Sans titre, 1977. Gouache sur carton, 72,5 x 53 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



Jo Delahaut et Serge Goyens de Heusch à la galerie Armorial.



Étendue n°2, 1960. Huile sur toile, 146 x 114 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



La nuit, 1961. Huile sur toile, 150 x 80 cm.
MUSÉE L., LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Pierre-Willy DE MUYLDER

Bruxelles 1921-2013

Selon les sollicitations de sa sensibilité et attentif aux rêveries du moment, Pierre-Willy De Muylder a recouru, tout au long de sa création, tantôt à une figuration au dépaysement poétique tout personnel baignant dans un climat surréaliste ou métaphysique à la Chirico, tantôt au plaisir de composer des formes semi-abstraites où formes et couleurs évoquent de chatoyants mondes de nature végétale ou minérale. Les trois œuvres présentées au Musée Marthe Donas relèvent de la première tendance. Avec une parfaite maîtrise du métier réaliste, qu'il enseigna longtemps, notamment à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, De Muylder créa dans les années 1950-1970 de grandes huiles surprenantes d'originalité et d'onirisme, bien qu'alimentées d'une implacable observation du réel, et qui témoignent chez lui de ces connexions mystérieuses entre rêve et réalité, d'autant plus fascinantes qu'elles sont mises en scène pour valoriser le silence de grands espaces nus et l'immobilité énigmatique des figures qui les habitent. Dans l'admirable tableautin *Der Kulturbolschewist* de 1992, De Muylder ressuscite, dans un métier froid et lisse, qui n'hésite pourtant guère à raidir les formes, ce climat d'absence et d'angoisse diffuse qui appartient bien à lui.

La machine célibataire, 1957.

Huile sur toile, 75 x 55 cm.

MUSÉE L., LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Der Kulturbolschewist, 1992.

Tempéra et huile sur panneau, 24,5 x 16 cm.

COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES



Pierre-Willy De Muylder dans son atelier en 1970.

Berthe DUBAIL

Leval-Trahegnies 1911-Bruxelles 1984

Après de premières œuvres figuratives sous la houlette de *Nervia*, une association hennuyère des années 1920 au sein de laquelle elle fut formée, Berthe Dubail évolue vers un expressionnisme que l'on pourrait apparenter à celui de Jacob Smits. Des séjours de plusieurs mois à Paris, où elle fréquente les ateliers de *La Grande Chaumière*, font évoluer son art, dès 1955, vers des expériences abstraites, telle sa toile *La tour*, au moment où l'artiste vient s'installer à Bruxelles, où elle enseigne le dessin et rencontre le poète Pierre Bourgeois, l'un des défenseurs de la première abstraction en Belgique dans les années 1920.

Dès lors, à partir de motifs graphiques d'une souplesse toute végétale et de longues courbes, Berthe Dubail établit des rythmes précipités, structurant un espace dense et lumineux qui, par le dynamisme d'insistantes arabesques et de larges rythmes giratoires, évoquent quelque chose de l'immensité cosmique. Vers 1965, un nouvel univers fait de courbes et d'oves suggère moins les orbites mouvantes du cosmos que la présence silencieuse d'étendues minérales. C'est alors, vers 1967, que sa peinture prend un aspect inédit en intégrant à l'huile un amalgame de sable. Dans ces nouvelles matières grenues, l'artiste cherche des équilibres apaisants entre le minéral et la vie, à travers un langage abstrait qui parle de lui-même, et semble aussi matérialiser des sortes de géographies mentales. La monumentalité des plans, leur jeu réciproque et l'éloquence des matières somptueusement travaillées supposent chez l'artiste une exceptionnelle autorité plastique qui situe d'évidence son œuvre parmi les meilleures productions abstraites de son pays.



Berthe Dubail, Serge Goyens de Heusch et Paul Schrobiltgen à la galerie Armorial en 1973.

La tour, 1956. Huile sur toile, 130 x 110 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Sans titre, 1964. Gouache sur papier, 63,5 x 48,5 cm.
COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES



Euphorie, 1975. Huile et sable sur toile, 100 x 89 cm.
MUSÉE MARTHE DONAS, ITTRE (don de Ginette Blondiaux)



La baie, 1965. Crayons de couleur sur papier bristol, 50 x 70 cm.
COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES

Bernard GHOBERT

Bruxelles 1914-1975

Très jeune, Bernard Ghobert opta pour une technique toute personnelle faite d'une juxtaposition de fins bâtonnets horizontaux et verticaux aux crayons de couleur, utilisés non comme moyen graphique, mais telle une matière picturale recouvrant entièrement le support. Si les sujets s'inspirent de la réalité, ils ne retiennent de celle-ci qu'une substance de nature poétique. Constitué d'objets devenus comme des archétypes intemporels évoluant dans un espace géométriquement maîtrisé, l'univers de l'artiste rappellerait la *Pittura metafisica* d'un Chirico ou d'un Morandi: portiques inondés de soleil, places désertes, jardins clos, maisons anonymes, paysages arborés, arcades crépusculaires, terrasses s'ouvrant sur le bleu de la mer, natures mortes hiératiques, close-up d'objets quotidiens ou de silex, personnages tournés vers l'infini de l'horizon, tels furent les thèmes de l'artiste, où s'imposent à la fois un ordre de la raison et un sentiment de plénitude favorable à la méditation comme à la rêverie. Dans l'œuvre de Bernard Ghobert, il semble que les choses n'attendent qu'un signe pour se révéler, mais qu'elles s'immobilisent dans l'instant qui précède la révélation: au fond de la promesse, il n'y aurait pas l'objet promis, seulement la fascination d'une promesse irréalisable, parce qu'infinie.

Paysage d'un autre monde I, 1970.
Crayons de couleur sur papier bristol, 60 x 80 cm.
COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES

La femme en bleu, 1975.
Crayons de couleur sur papier bristol, 50 x 70 cm.
COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES



Bernard Ghobert et Serge Goyens de Heusch
à la galerie Armorial, 1970.

Jules LISMONDE

Bruxelles 1910-Linkebeek 2001

Rarement un artiste a réussi, comme Lismonde, à imposer son art à travers un médium réputé modeste, réduit généralement à un rôle préparatoire, de surcroît limité chez lui au noir sur blanc, à savoir le graphisme du fusain ou de l'encre (en 1959, il remportera du reste le prix du meilleur dessinateur étranger à la première Biennale de São Paulo). Par le contraste entre les modulations du noir et la réserve du papier, ses dessins figuratifs (1928-1945) qui décrivent paysages, architectures, urbaines, vues portuaires et bateaux, équilibrent le jeu de hachures nerveuses et le rythme des lignes. Au lendemain de guerre, le frémissement atmosphérique qui caractérise alors ses dessins figuratifs grâce aux frottements du fusain sur la texture grainée du papier, se voit progressivement contenu par l'ordonnance de verticales, d'horizontales et d'obliques afin de rythmer la composition, où interviennent un jeu de volutes et d'arabesques, comme dans l'admirable série des *Balcons*, *Chantiers* et *Terrasses* des années 1952-1954. À travers les allusions d'une figuration sereine, Lismonde formule désormais les éléments complémentaires (statisme des droites et rayonnements des courbes) qui n'appartiennent qu'à lui, et qui ira s'affirmant de manière complètement autonome dans les dessins abstraits qui apparaîtront à la fin des années 1950.

À partir de 1960, comme dans *Avril*, un grand fusain présenté dans l'exposition, la densité de la matière tend à faire place à des délimitations formelles, annulant à l'évidence toute velléité perspectiviste. Qu'il soit isolé ou soumis à la répétition, le trait établit son existence par sa seule conjonction à l'étendue, car la ligne parle autant de son alentour que d'elle-même. De telles tensions formelles se concentrent sur des nœuds: points d'intersection, cercles légèrement hachurés, où l'on croit deviner, ici les mouvements giratoires de géographies célestes, là le parcours serré de neurones, ce que l'on peut observer dans *Delta* et *Alania*, deux fusains prêtés par la Fondation Musae pour cette exposition.



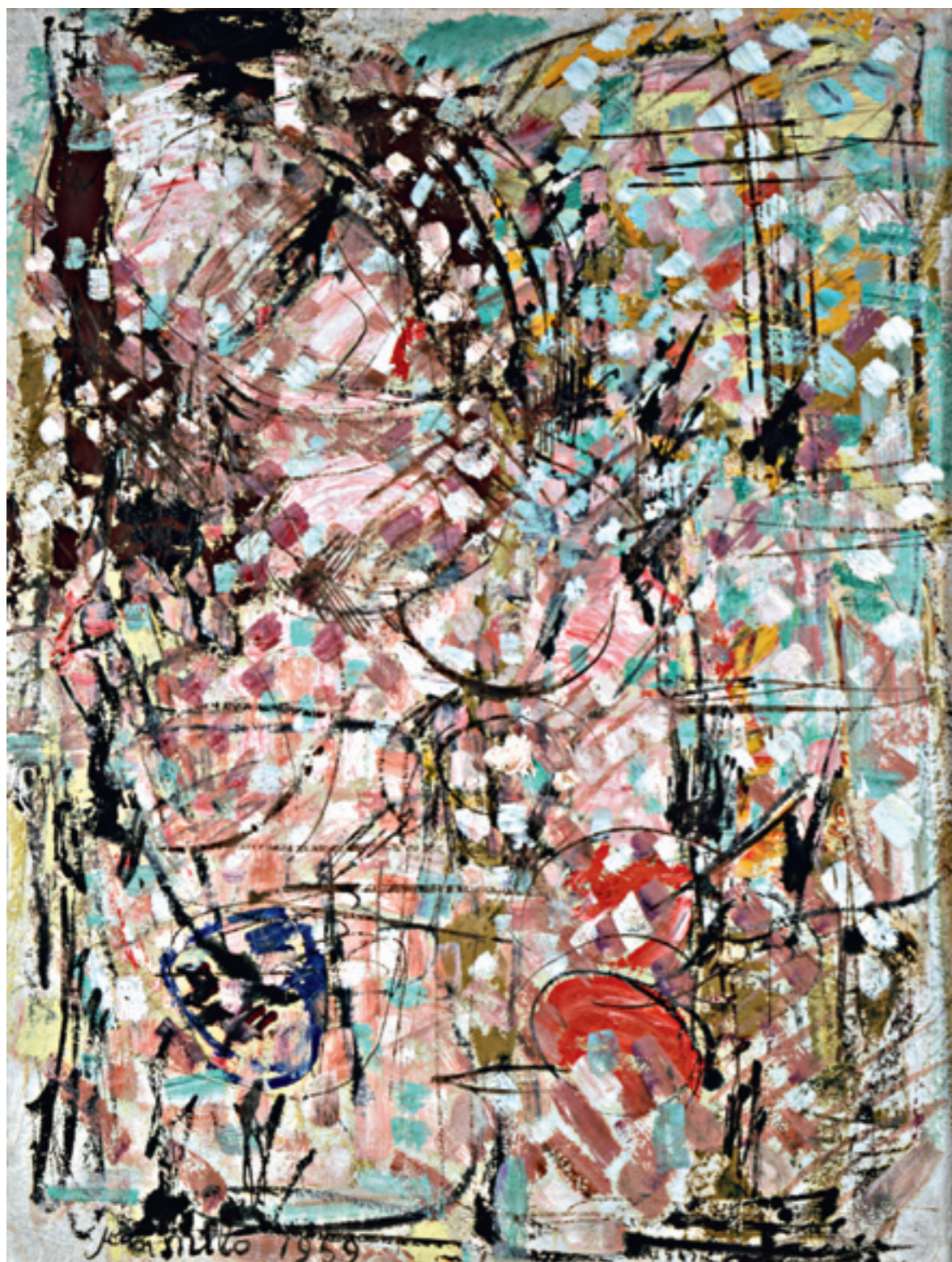
Lismonde avec Serge Goyens de Heusch, galerie Armorial, le 20 mai 1976.

Avril, 1960. Fusain sur papier marouflé sur panneau, 73 x 92 cm.
COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES

Alania IV, 1966. Fusain sur papier, 90 x 70 cm.
FONDATION MUSAE, COLLECTION JOSEPH



Delta W 65-1, 1965. Fusain sur papier, 50 x 100 cm.
FONDATION MUSAE, COLLECTION JOSEPH



La Lumière de la fenêtre, 1959. Huile sur toile, 79 x 58 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Jean MILO

Bruxelles 1906-Rixensart 1993

Après une déjà longue aventure figurative marquée au début par l'expressionnisme flamand, puis par des orientations fauves et cubistes, dès 1948, Jean Milo s'engage dans l'abstraction, au moment où il participe à l'aventure de *La Jeune Peinture Belge* (1945-1948). À vrai dire, il ne s'agit pas chez lui d'une rupture non-figurative radicale, telle que la vit à l'époque son ami Jo Delahaut (avec qui il créa en 1952 le groupe belge *Art abstrait*), mais plutôt, à la manière du Kandinsky des années 1910, d'une équivalence plastique des émotions ressenties au contact de la réalité, où taches et touches prennent leur essor propre afin de parler de choses à la fois plus secrètes et plus globales que la réalité traditionnelle de la peinture ancienne, si bien qu'à propos de son œuvre on a pu parler d'impressionnisme abstrait. Plutôt qu'aux formes immuables et aux structures pétrifiées, l'œuvre de Jean Milo se montre sensible à la poétique du moment, aux métamorphoses incessantes de la nature. Ce faisant, le peintre appartient à la filière des Cézanne, Matisse et Bonnard, ces grands «transpositeurs» de la nature, sur lesquels il surenchérit quant à la brisure de la forme-spectacle, afin de conférer à la couleur un pouvoir nouveau qui crée d'elle-même des identités émouvantes. Le lyrisme joyeux qu'exhalent les œuvres de Jean Milo, on le retrouve dans les trois tableaux présentés au Musée Marthe Donas, notamment dans *Les dominos*, tiré d'un de ses cycles d'aquarelles liées à une série de ses poèmes qu'il intitula *Retour aux sources* (l'artiste publia en effet des recueils poétiques et quelques romans). Jean Milo n'a cessé de retourner aux sources de la nature, de sa nature. Selon le vœu du poète qu'il était, il n'a cessé de «couper la tige perpendiculaire et de presser entre ses doigts l'odeur végétale».

Intérieur froid, 1961. Huile sur toile, 81 x 100 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Les dominos (série: *Retour aux sources*).
Aquarelle sur papier, 40 x 32 cm.
COLLECTION SERGE GOYENS de HEUSCH, BRUXELLES



Serge Goyens de Heusch, Stanislas Jasinski et Jean Milo
à la galerie Armorial en 1974

Mig QUINET

Ransart 1906-Bruxelles 2001

Au cours des années 1930, la fantaisie et l'invention graphique des premières œuvres de l'artiste tranchent déjà sur la prudente sagesse plastique de l'époque. La vivacité d'écriture ou de couleur d'un Dufy, l'imagination fantasque d'un Chagall, mais aussi l'expressionnisme sarcastique d'un Ensor attirent la plasticienne en herbe. À Bruxelles, sa peinture fait impression sur le directeur des galeries Apollo, Robert Delevoy, qui lance en 1945 le groupe de *La Jeune Peinture Belge*, et l'y associe. Dans son ouvrage consacré au sujet en 1946, il décrit l'artiste en ces termes: «un tintamarre de feux d'artifices où le vert Véronèse donne la réplique au bleu de manganèse, où le jaune citron provoque gaillardement le rouge vermillon, pour finir en beauté par une farandole qui se déploie comme une ode à la joie». En effet, Mig Quinet opte d'emblée pour une agressivité chromatique, comme pour une simplification abrupte des formes du réel, tel que dans *Les petites Parques* ici présentée. Évoluant ensuite vers l'abstraction, Mig Quinet expérimente d'abord la tendance géométrique mais, comme elle le dit, «l'austérité de cette abstraction gêne ma nature lyrique, soucieuse de matière». Aussi, s'en remet-elle à la nervosité de touches fauves qui dynamisent le schéma compositionnel de manière sauvage. Ce nouveau langage lui permet d'exprimer sa fascination pour les formes élémentaires de la nature: l'eau, le feu, la neige, le soleil, la forêt, le roc et les influx nerveux, dans des toiles balayées d'éclaboussures qui accrochent une lumière cruelle. Le plus souvent, c'est au cœur de ce tumulte informel que vers 1963, de nouvelles références figuratives allument à nouveau la féconde imagination métaphorique de l'artiste. Désormais, à travers cette figuration allusive,

les éclatements dionysiaques de la couleur, la féerie des lumières et la subtilité fantasque du graphisme, serviront les savoureuses transpositions de souvenirs ou de situations imaginées par l'artiste.



Mig Quinet avec Serge Goyens de Heusch lors de son exposition à la galerie Armorial, le 29 avril 1981.

Les petites Parques, 1950. Encre de Chine, crayon et gouache sur papier, 43 x 52 cm.

MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Fait divers, 1969-1970. Huile sur toile.

MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



L'ombre portée, 1973. Huile sur toile, 100 x 100 cm.

MUSÉE MARTHE DONAS, ITTRE (don de Nicole Mesnage-De Nobelet)



Etteluap, 1973-1974. Huile sur toile, 123 x 95 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Jean RETS

Saint-Denis (Paris)1910-Liège 1998

Artiste liégeois très tôt ouvert aux nouvelles recherches plastiques de l'époque, Jean Rets évolua du cubisme à la Braque vers une abstraction de nature géométrique inspirée notamment par l'œuvre de Magnelli, montrée dès les années 50 à Liège. Jean Rets se crée alors un répertoire personnel de formes géométriques qu'il agence dans des compositions savamment équilibrées en fonction des pouvoirs de la couleur. Parallèlement à ses amis Jo Delahaut (avec qui il fonde les groupes belges *Art Abstrait* et *Art Construit*) et Pol Bury, il élargit son champ d'expression en accord avec les nouvelles recherches cinétiques de l'époque et avec l'Op Art, réalisant notamment d'étonnantes sculptures lumineuses, des reliefs et des collages. Alliant la rigueur d'une écriture sans défaillance à une imagination infinie dans l'assemblage des formes, chaque œuvre, fruit d'une méditation réfléchie, confirme son aisance dans les accords chromatiques parfois audacieux, son sens du rythme et la perfection de sa facture.

Sans titre, 1981. Acrylique sur papier, 50 x 40 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Rapoz, 1982. Huile sur toile, 90 x 70 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



Jean Rets, Paul Schrobiltgen et André Jocu à la galerie Armorial, le 6 janvier 1976.

Suzanne THIENPONT

Sint-Maria-Horebeke 1905-Renaix 2003

Après une production picturale de jeunesse (portraits, paysages, natures mortes, fleurs) marquée par l'esprit de l'animisme belge ambiant, au lendemain de la guerre, Suzanne Thienpont insuffle à ses codes plastiques une progressive autonomie du signe et de la couleur, inspirée par le cubisme synthétique de Braque et Picasso. Au début des années 1960, elle commence à inclure aux pigments diverses matières hétérogènes et bientôt du sable. Désormais la texture de l'œuvre vaudra autant que le sujet lui-même qui se réduit de plus en plus à quelques idéogrammes sauvages d'un anthropomorphisme allusif, comme *Femme debout*, et bientôt à des signes tachistes complètement abstraits. Selon une alchimie toute personnelle, l'artiste dose alors les applications ou les pluies de sable, conférant à l'œuvre d'éloquents accords en matité et brillance, entre granuleux et lisse. À partir de 1980, son art, toujours fidèle aux ensembles, semble aspirer à une plus grande sérénité. Des formes s'élançant en trajectoires ellipsoïdales qui parfois se croisent ou se nouent dans des espaces aussi sereins et silencieux qu'une plage à marée basse. Abstraites dans leur conception, ces formes évoquent cependant des choses chéries par l'artiste comme les rochers, les arbres et la mer, mais ce qu'elle aime en eux, c'est moins leurs formes que leurs matières, leurs textures et leurs couleurs. Suzanne Thienpont a su rendre compte de ces sensations si

particulières, et des sentiments privilégiés que celles-ci suscitèrent en elle, par des métamorphoses picturales où la matière est devenue esprit.



Suzanne Thienpont à la galerie Armorial avec Laure Ghobert et Serge Goyens de Heusch, en 1978.

Femme debout, 1965.

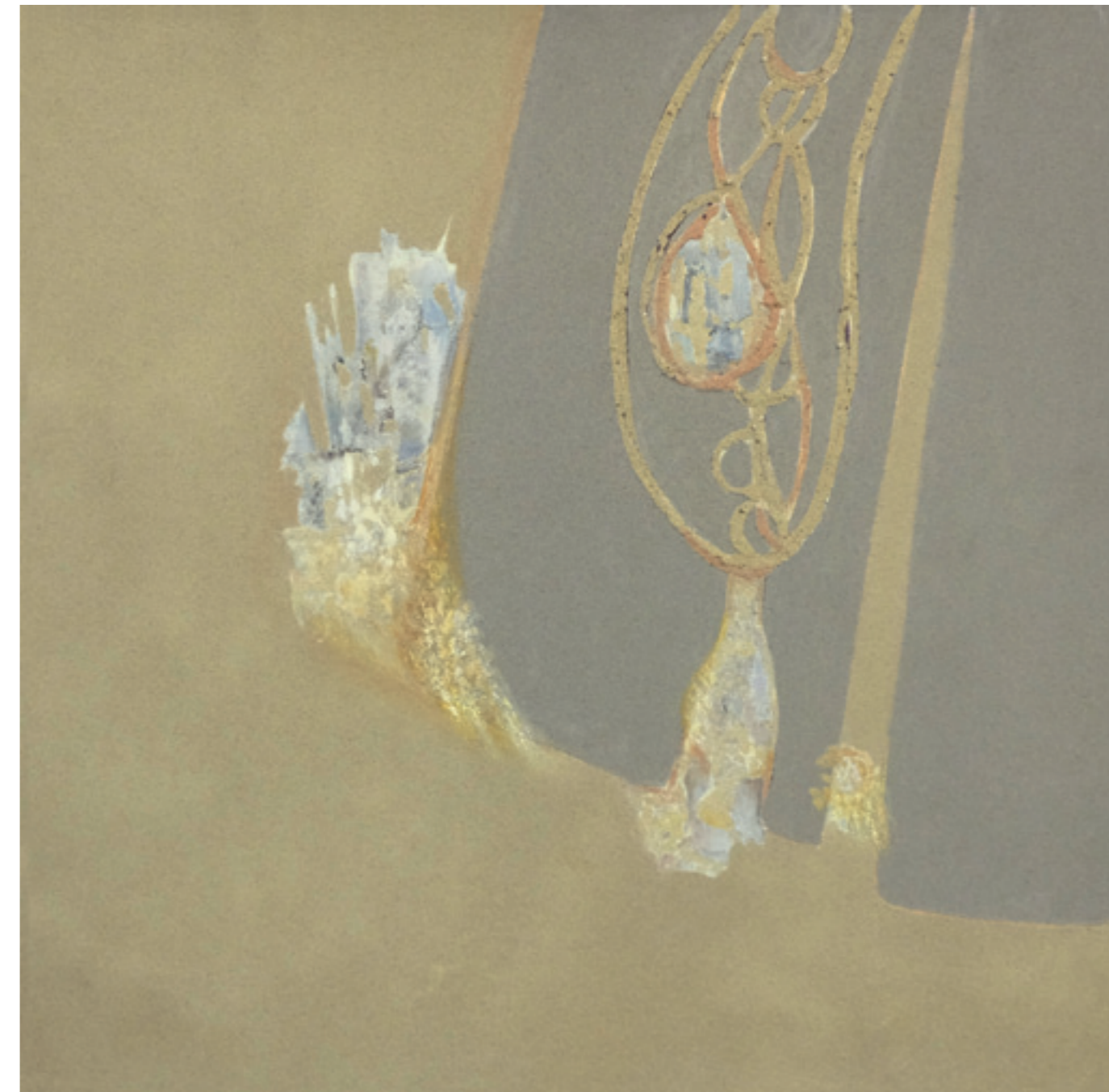
Huile et sable sur toile, 83 x 63,5 cm.

MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Gris et bleu, 1978.

Huile et sable sur panneau, 23 x 24 cm.

MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



Sur fond gris-blond, 1980. Huile et sable sur toile, 80 x 80 cm.

MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



La femme tombée (avec Jean Dypreau), 1959. Huile sur toile, 145 x 118 cm.
FONDATION MUSAE, COLLECTION JOSEPH

Englebert VAN ANDERLECHT

Bruxelles 1918-1961

Les paysages, les scènes familiales et les portraits que Van Anderlecht peint ou dessine dans sa jeunesse s'inscrivent dans le climat animiste de l'entre-deux-guerres. Lors d'un séjour d'études à Paris en 1947, il découvre les œuvres cubistes de Braque, Picasso et Delaunay, ce qui lui ouvre les yeux sur la manière de simplifier ses codes plastiques à travers les sujets qui le séduisent: vues portuaires, bateaux, portraits, nus, objets du quotidien, des œuvres frôlant déjà l'abstraction. Ayant reçu plusieurs fois une mention au Prix de la Jeune Peinture Belge au milieu des années 1950, à l'instar d'un Antoine Mortier et d'un Serge Vandercam, Van Anderlecht se lance désormais dans l'abstraction gestuelle, labourant le champ pictural de grands signes colorés d'une audacieuse et monumentale sténographie. Obéissant à une aveuglante nécessité et dans une hâte qui ne signifie ni bâclage ni confusion, il accomplit alors une série de toiles et de dessins d'une densité peu commune et d'une écriture fulgurante. Dès lors, l'artiste se voit invité à exposer dans d'importantes expositions en Belgique, en Italie ainsi qu'à la Biennale de São Paulo. En 1958, à l'initiative de ses amis Serge Vandercam et Christian Dotremont, Van Anderlecht participe avec le poète et critique d'art Jean Dypreau, à ce qu'ils appelèrent des «peintures partagées». Couleurs, matières, formes, jeux de pinceau, effets de pâte allaient vivre de nouvelles aventures par l'inscription, à même la peinture ou le dessin, de courts textes ou d'aphorismes. En atteste ci-contre la belle toile *La femme tombée*, en collaboration avec Jean Dypreau. Ces œuvres seront montrées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1959. Les deux années suivantes, Van Anderlecht brosse près d'une centaine de toiles d'une invention toujours renouvelée, ainsi qu'une multitude d'encre et d'aquarelles. L'artiste connaît alors une reconnaissance internationale, notamment en Italie, en Suisse, en Hollande et en Allemagne. Hélas le destin entrava cet élan créatif sans commune mesure, lorsque, atteint depuis quelques années par un cancer du pancréas, Van Anderlecht succomba à son mal en mars 1961. Par la tauromachie formelle qui les habite et par l'effet de transcendance qu'elles appellent, les œuvres de Van Anderlecht semblent traverser les âges jusqu'à atteindre le temps des origines.

Sans titre n° 242, 1957. Encre de Chine et aquarelle sur papier, 70 x 48 cm.
MUSEE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Sans titre n° 2A, 1959.
Encre de Chine et lavis sur papier, 100 x 77 cm.
MUSEE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)



Englebert Van Anderlecht, vers 1950.

Louis VAN LINT

Bruxelles 1909-1986

Dès la fin des années 1930 et au cours de la guerre, avant même qu'il n'apparaisse comme le premier peintre belge de sa génération à explorer une abstraction de caractère lyrique, Louis Van Lint s'était imposé par une peinture sensible qui prenait leçon du fauvisme et de l'expressionnisme, et qui fut embrigadée par Paul Haesaerts dans ce qu'il appela l'Animisme. Mais dès son *Écorché* de 1943, s'éveille en lui une verve à la fois boschienne et ensorienne qui mêle fantaisie imaginative et critique acerbe. Plus enjoué et plus enclin que son aîné Brusselmans dont il subit un moment l'influence, le jeune Van Lint tente désormais, comme il le dit, «d'extraire de la nature, de chaque chose, l'élément décoratif, et de le traduire en langage poétique». À ce moment, alors vedette, avec Bertrand et Mendelson, de *La Jeune Peinture Belge* (1945-1948), Van Lint cherche à s'assimiler un thème pictural par une sorte d'additions nées de notations sur nature, dont le brassage s'obtient par ce que Van Lint appelle les «coutures». C'est principalement la nature, une nature entendue dans la force de ses éléments premiers, qui lui fournira désormais ses abstractions les plus inspirées, et ce hormis un intermède géométrique de trois années. Puis, ce fut le nouvel envol en direction de cette abstraction lyrique qui fera la réputation et l'originalité de son art (elle influença nombre de ses collègues, à commencer par Alechinsky). Van Lint se risque alors à une écriture spontanée dans l'émergence de signes mobiles et expansifs qui apparaissent comme autant de métaphores formelles de nature végétale, organique ou cosmique. De tout cela, résultent de fécondes hybridations entre éléments naturels, qu'il découvre notamment à la côte belge, en Italie,

Espagne, Portugal ou Tunisie, et les propres dispositions psychiques de l'artiste. Avec la vieillesse, l'artiste dépouille davantage son langage plastique. Faire surgir de soi les signes et les cicatrices de ses plus secrets mouvements intérieurs, telle fut sans doute la marque fondamentale de l'un des chantres les plus fervents de la peinture belge du XX^e siècle.



Louis Van Lint avec Serge Goyens de Heusch et Suzanne Thienpont à la galerie Armorial le 29 avril 1991.

Végétation organique, 1970.
Gouache sur papier, 32 x 40 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch)

Nuit à Sorrente, 1971. Huile sur toile, 146 x 114 cm.
FONDATION MUSAE, COLLECTION JOSEPH



Les bords du Thiou, 1972. Huile sur toile, 130 x 89 cm.
MUSÉE L, LOUVAIN-LA-NEUVE (donation Serge Goyens de Heusch).

Cette publication a été réalisée à l'occasion de l'exposition
Serge Goyens de Heusch, un demi-siècle au service de l'art belge
présentée au Musée Marthe Donas du 17 novembre 2018 au 13 janvier 2019

Colophon

Éditeur responsable: Hélène de Schoutheete, 36 rue de la Montagne, 1460 Ittre

Graphisme et mise en pages: Annick Biard, Lay-in & Lay-out

Impression: Paperland, Bruxelles

Crédits photographiques: Jean-Pierre Bougnet (pp. 6, 9, 10, 18, 22, 25, 29),
Guy Coppens (p. 32), Steven Decroos (pp. 5, 17, 26), IRPA (p. 13), Marco Lavand'homme (p. 21),
Roger Philipkin (p. 7) Luc Schrobiltgen (pp. 4, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 28).

Musée
Marthe  Donas

36 rue de la Montagne, 1460 Ittre

info@museemarthedonas.be – www.museemarthedonas.be

Avec le soutien et la collaboration de: l'Échevinat de la Culture d'Ittre, Le Brabant wallon et la Fédération Wallonie/Bruxelles



ISBN 978-2-9601631-6-2
Dépôt légal D/2018/13.582/2

Remerciements

Les organisateurs expriment leur gratitude à Serge Goyens de Heusch, qui a permis la mise sur pied de la présente exposition et qui a œuvré à sa réalisation avec efficacité.

Ils tiennent également à remercier les différents prêteurs: le Musée L (Louvain-la-Neuve), la Fondation Musae, la Fondation Gaston Bertrand ainsi que Serge Goyens de Heusch lui-même.



Serge Goyens de Heusch par Guy Coppens, 1997.