

artistique germanique et allemand. Lorsque la critique devint de plus en plus négative envers son œuvre, il développa une forte rancune qui l'incita à peindre, en toute discrétion, un certain nombre d'œuvres «à la manière de» Vermeer et de Ter Borch (un autre peintre du XVII^e siècle). Par la suite il se hasarda à peindre les *Emmaüsgangers* qu'il mit sur le marché, avec l'aide d'intermédiaires, et réussit à vendre au Musée Boymans. Plus tard suivirent d'autres œuvres, que de riches collectionneurs s'empressèrent d'acheter, les prenant pour de vrais Vermeer.

Une de ces œuvres faisait partie des biens du maréchal allemand Goering parmi lesquels l'officier américain mentionné plus haut la retrouva. Il découvrit ainsi la trace du faussaire, car cette fois-ci Van Meegeren avait travaillé sans intermédiaire et put être identifié. Accusé de collaboration pour avoir vendu une œuvre d'art néerlandaise à l'ennemi, Van Meegeren risquait une forte peine de prison. Pour sauver sa peau, il avoua ses faux, faute pour laquelle la peine serait bien moins lourde.

Mais ce n'est pas la fin de l'histoire. Les experts et les acheteurs-collectionneurs dupés ne se contentèrent pas du jugement pourtant basé sur des témoignages d'experts scientifiques et sur le fait que Van Meegeren peignit un autre «Vermeer» en prison. La querelle des spécialistes a duré de longues années. On engagea même un nouveau procès afin de faire reconnaître certains tableaux pour de vrais «Vermeer». Cette lutte vit s'affronter les représentants des deux tendances de l'expertise artistique. D'un côté, ceux de la vieille École empirique qui ne se fiaient qu'à leur intuition, à leurs yeux et à leur expérience. De l'autre côté, Paul Coremans, un scientifique belge de renom qui, en tant qu'expert lors du procès, avait, sur la base d'une recherche scientifique approfondie, prouvé de façon irréfutable qu'il s'agissait bien de faux. La procédure judiciaire qui aurait dû en résulter n'a jamais eu lieu, mais les deux parties ont

soigneusement entretenu leur querelle afin de maintenir ou de rétablir leur réputation. Ainsi l'année Vermeer est également devenue l'année du rancunier Han van Meegeren.

Ludo Bekkers

(Tr. Fl. Corbex-Buvenis)

Jusqu'au 2 juin 1996 on peut voir une exposition sur Han van Meegeren et son œuvre à la *Kunsthal* de Rotterdam.

Constant, un peintre indiscipliné

Constant, une des figures de proue du groupe Cobra (1948-51), vient d'avoir 75 ans.

L'exposition qui lui a été consacrée en décembre 1995-janvier 1996 au Musée de la ville d'Amsterdam présentait une sélection des tableaux qu'il a réalisés de 1948 à 1995. Un ensemble fait de diversité, voire de contradiction, jusqu'à ce que l'œuvre atteigne, à partir de 1969, une plus grande unité.

Après la période Cobra, toute d'imagination, Constant met en scène en 1951-52 des victimes de la guerre dans des tableaux empreints d'un réalisme social pour en arriver ensuite à une abstraction géométrique par le biais de sobres agrandissements de détails. De 1954 à 1969, il travaille à son *New Babylon* et représente par des maquettes, gravures, dessins, cartes et textes une société du futur dans laquelle toutes les formes de travail non créatrices sont assurées par des machines et où l'homme est désormais libre et peut se consacrer à une activité sociale et ludique. Dans la suite, Constant s'oppose au réalisme à travers des thèmes littéraires qu'il illustre en touches nostalgiques. De 1977 à 1982, il change à nouveau de motifs, abordant la violence, la cruauté, l'injustice dans des toiles qui portent une accusation contre le monde. Puis, le peintre défraiera une fois encore la chronique avec des thèmes lyriques qu'il «couche patiemment sur la toile en huit à neuf mois» à côté d'aquarelles frappantes de justesse et de spontanéité.

Dans ses écrits théoriques, Constant se

Septembre
25^e année n° 2
1996



Constant, «Portret van Mathilde V», 60 x 46, 1985,
«Stedelijk Museum Henriëtte Polak», Zutphen.

montre très conscient de la «dialectique» qui habite son œuvre. En 1948, il disait que «le tableau est un animal, une nuit, un cri, un être humain, ou tout cela à la fois» - devise dont Cobra allait se réclamer pour affirmer son identité: «Un tableau n'est pas une construction de couleurs et de lignes». Tout est possible, pour autant que la création soit le produit spontané de l'imagination.

Le peintre reprendra en 1975 cette profession de foi de Cobra et précisera sa pensée en y adjoignant la formule de Maurice Denis, considérée comme le credo de l'art moderne: «Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées».

Et Constant de poursuivre le développement de sa thèse en proclamant qu'«un art plastique sans image est comme un animal empaillé...» En d'autres termes, un tableau est bel et bien «un

cheval de bataille» ou «un animal, une nuit, un cri», mais l'œuvre d'art modifie quelque chose au sujet tel qu'il existe, tel qu'il nous est familier, en y ajoutant une autre image, «construction de couleurs et de lignes». Pour Constant, l'art élargit la conscience en apportant des représentations issues de l'imagination, ce qui a pour effet de transformer l'image que nous avons du réel.

L'œuvre de Constant n'est pas imagination pure, mais plutôt «une forme de communication». Elle est porteuse d'un message et, par là, se rapproche de la conception de la peinture que Denis semblait précisément vouloir combattre en 1890. Constant a d'ailleurs eu son heure, avant Denis, avec l'auteur des chevaux de bataille et des femmes nues, le grand peintre romantique Eugène Delacroix. Un des tableaux les plus célèbres de ce dernier, *Les Massacres de Scio* (1829), illustre un épisode de la guerre d'indépendance grecque qui se déroulait à l'époque. Constant a peint en 1972 *Le Massacre de My Lai*, qui a pour thème le conflit vietnamien. Le parallèle s'arrête cependant là; Constant ne se mesure pas à Delacroix: le peintre romantique a voulu immortaliser un événement réel, tandis que Constant a donné libre cours à son imagination pour ajouter une image neuve à une de ses propres toiles de 1951. Son art amplifie la représentation, son propos est critique vis-à-vis de la société.

L'idéal d'un chromatisme engendrant par lui-même une nouvelle représentation n'est peut-être pas aussi accompli chez Delacroix que chez Cézanne, raison pour laquelle Constant voit en ce dernier un véritable chef de file.

Les aquarelles réalisées par Constant de 1975 à 1995 - objet d'une autre exposition qui s'est tenue simultanément au Musée municipal de La Haye - mettent en évidence ce pouvoir autonome de la couleur cher à Delacroix et à Turner. La filiation ne se dément pas: «Sans Delacroix, pas de Cézanne»; de même, sans ces deux maîtres, il n'y aurait pas de Constant.

Celui-ci s'est toujours déclaré adversaire d'une avant-garde mettant l'art en marge de la société et portant au pinacle l'individualisme de l'artiste. Son attitude résolument tournée vers le social apparaît davantage encore dans *New Babylon*, grand projet architectural par lequel il tente de matérialiser une communauté au sein de laquelle la liberté collective de créer soit considérée comme le bien suprême.

Les contrastes entre les différentes périodes de création chez Constant découlent en partie du fait qu'il n'a cessé de se rebeller contre les tendances changeantes qu'il a vues se succéder. Cette insubordination permanente fait aussi de lui une sorte de porte-étendard d'une grande tradition, d'une tradition essentiellement romantique.

Erik Slagter
(Tr. J.-M. Jacquet)



Une «maison de mémoire»: le Musée David et Alice van Buuren

«Maison de mémoire», tel est le nom que Françoise Lechien-Durant donne au Musée David et Alice van Buuren. On sait que les musées sont des lieux de mémoire, mais cela ne veut pas dire qu'ils livrent facilement leurs secrets. C'est la raison pour laquelle un livre comme *Musée David et Alice van Buuren. Maison de mémoire* de Françoise Lechien-Durant fournit au visiteur de précieuses indications.

C'est avec une certaine sympathie familiale que Françoise Lechien-Durant parle de la collection, de la genèse du bâtiment, de la personnalité de ses fondateurs et premiers habitants...

Comme l'indique le sous-titre, ce musée n'est pas simplement un espace construit pour y exposer des œuvres d'art, au contraire, à l'origine le musée était une maison. Étant donné que David van Buuren était collectionneur depuis 1913, il devint vite évident que sa maison serait placée sous le signe de l'art. Collectionner des œuvres d'art était devenu une passion pour

ce banquier mi-néerlandais, mi-juif qui naturaliser Belge en 1933; comme le «Françoise Lechien-Durant: «A son dénom s'attache à une collection sur sa qualité et son éclectisme, reflet de l'homme qui, ayant pu se libérer des contraintes de sa vie d'affaires, voulut suivre, en s'adonnant corps et âme, ce qui était sa véritable vocation».

Le livre décrit en détail la genèse de l'auteur esquisse d'abord la période, 1920, où les plans furent conçus. C'est l'Art Déco, une tendance artistique qui donne son nom à l'Exposition internationale des décoratifs et industriels de Paris de 1925, exposition dont les Van Buuren s'inspirent pour leur future maison. Ils y entrèrent en contact avec des décorateurs importants et achetèrent même une partie de leur maison. Françoise Lechien-Durant attire l'attention sur l'importance de cette exposition lorsqu'elle se présente au moment précis où, confrontés aux choix difficiles de l'aménagement de leur villa, ils étaient particulièrement au répertoire ornemental illustrant le «classique» de l'Art Déco qu'ils voyaient comme une alternative à un Art Nouveau en train de s'essouffler. Leur défi consista à faire un seul élan, une villa toute neuve et parfaitement complète, où rien ne serait ajouté par la suite. L'Audacieux projet que de créer un cadre inséparable de ses meubles, objets d'art, tableaux où chacun des arts en particulier ensemble étaient confrontés les uns aux autres, un lieu qui ferait l'unité entre tous ces éléments. C'est rejoindre en réalité, l'idée du «grand Œuvre» de l'architecte Gropius, l'un des principes du style 1925.

La maison devint effectivement un «Gesamtkunstwerk»: Van Buuren dessina même le plan, engagea Govaerts et Van Vaerenbergh, deux architectes et décorateurs belges, ainsi que quelques créateurs.