

Noémie GOLDMAN

Paris et Bruxelles, capitales de l'art moderne (1884-1894)

Notice biographique

Noémie Goldman est aspirante F.R.S-F.N.R.S, doctorante en Histoire de l'art à Université Libre de Bruxelles, et collaboratrice scientifique aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Elle étudie les relations d'Octave Maus et du groupe des XX avec leur contexte social et politique.

Résumés

Les relations internationales sont souvent étudiées du point de vue historique et politique. L'approche culturelle de l'Histoire de l'art révèle l'attitude d'acteurs du milieu artistique face aux échanges entre nations. À la veille de la Première Guerre mondiale, Bruxelles devient un centre culturel européen où se confrontent les dernières tendances artistiques. Cette activité se concentre autour du salon annuel des *Vingt* (1884 -1893), suivi par celui de la *Libre Esthétique* (1894-1914). Lors de ces manifestations organisées par Octave Maus, les artistes belges exposent à côté d'artistes étrangers novateurs. Ensemble, ils vont imposer l'idée d'un art moderne international. Les liens tissés avec Paris sont les plus approfondis, du fait d'une proximité géographique et du rôle de modèle joué par la capitale française. Un réseau se crée entre les scènes artistiques des deux capitales ; il participera à l'enrichissement culturel de Bruxelles et à l'essor de l'art moderne à travers l'Europe.

International relations are often studied from historical and political point of views. The cultural approach in Art History enables the analysis of artistic protagonists behaviour in international interactions. At the beginning of the 20th century, Brussels became a European cultural centre where the latest art movements confronted each other. This artistic activity took place at the annual Salon of the *Vingt* (1884-1893), followed by those of *La Libre Esthétique* (1894-1914). During these exhibitions, organized by Octave Maus, Belgian and innovating foreign artists presented their works side by side. Together, they enforce the idea of an international artistic modernism. Links between Brussels and Paris are the most significant due to geographic proximity and the role of model played by the French

capital. A web is established between the artistic scenes of the two capitals; it contributes to the cultural development of Brussels and to the blossoming of modern art throughout Europe.

Mots clés : Bruxelles, Paris, impressionnisme, néo-impressionnisme, Les *Vingt*, Octave Maus, capitale artistique, identité culturelle.

Keywords : Brussels, Paris, impressionism, néo-impressionism, The *Vingt*, Octave Maus, Art capital, cultural identity.

Sommaire

Introduction	2
1. Bruxelles vers 1880 et la question de l'art belge	4
2. Le Groupe des <i>Vingt</i> et Octave Maus.....	5
3. 1884-1886 : Suivre l'exemple parisien	6
3.1. Les impressionnistes : la modernité parisienne à Bruxelles	8
3.2. De la confrontation à l'harmonisation.....	9
4. Le réseau d'Octave Maus à Paris.....	11
4.1. Les relations intimes	11
4.2. Les alliances	14
4.3. Les complicités	15
5. Bruxelles, capitale de l'art moderne.....	16
5.1. 1887 : L'actualité parisienne à Bruxelles	16
5.2. Bruxelles, centre de la modernité européenne	19
5.3. La Libre Esthétique	20
Conclusion	21
Bibliographie.....	23

Introduction

Il existe une tendance à mettre en valeur le rôle joué par Bruxelles dans le monde artistique de la fin du XIX^e siècle, nostalgie d'une période faste qui a laissé sa marque dans notre architecture et dans nos musées. L'admiration pour l'esthétique développée à cette époque est accompagnée d'une volonté de valoriser le statut de centre artistique européen de la capitale belge à cette époque¹. L'étude du développement artistique qui se produit à la fin

¹ Plusieurs expositions marquent l'importance des relations culturelles entre Bruxelles et les autres centres

du XIX^e siècle en Belgique, révèle l'importance de la relation entre Paris et Bruxelles dans l'essor de l'art moderne, et particulièrement le rôle joué par le Groupe des *Vingt* et son secrétaire, Octave Maus.

Dans les multiples études réalisées sur les *Vingt* et la *Libre Esthétique*, la dimension internationale de leurs Salons apparaît comme un élément essentiel de leur nature et de leur fonctionnement. Par l'intermédiaire des *Vingt* et de leurs invités étrangers, Bruxelles établit des contacts avec La Haye, Vienne, Londres et Paris. L'analyse de ces liens se limite exclusivement au milieu des artistes, aux oeuvres exposées ou aux influences artistiques entre les capitales. Le rôle de Maus dans la coordination de ces échanges n'est qu'évoqué, tout comme l'existence du réseau international d'agents qui se construit autour du secrétaire. On n'explique guère comment fonctionne ce réseau, ni comment il participe à l'essor du monde artistique bruxellois.

L'histoire de l'art est généralement perçue comme l'étude des oeuvres d'art, des artistes et des évolutions stylistiques à travers les siècles. Nous tenterons par cette étude de montrer l'importance de l'étude du contexte de la production artistique. L'oeuvre d'art ne monopolise plus l'attention, mais devient le point de départ d'une analyse de société : Qu'est-ce qui fait qu'une oeuvre donnée soit acceptée à une époque précise par un public distinctif ? Notre objectif est d'identifier les différents acteurs du milieu de l'art, d'observer leurs stratégies de valorisation ainsi que leur recherche de reconnaissance. C'est l'analyse des relations entre ces différents acteurs qui permet de comprendre le succès d'une nouvelle esthétique ou l'éclosion d'un milieu artistique.

Nous tenterons ainsi d'établir, après une courte présentation du contexte initial de la relation de Paris et Bruxelles, comment Maus, à travers certains mouvements artistiques français et grâce à un réseau personnel implanté dans la capitale française, est parvenu à animer la scène culturelle de Bruxelles jusqu'à lui conférer une aura de capitale artistique. Tout au long de notre travail nous poserons aussi la question du statut de l'art belge dans son contexte international pour démontrer l'importance de l'analyse de la production artistique dans l'étude de la construction de l'identité nationale en Belgique.

1. Bruxelles vers 1880 et la question de l'art belge

Lors du cinquantenaire de la Belgique, une grande exposition rétrospective présente la production artistique du pays depuis sa naissance en 1830. Cette manifestation artistique consacrée à la célébration de la culture nationale cause un grand malaise dans le milieu culturel de l'époque. En effet, les cimaises de l'exposition révèlent l'absence d'un art spécifiquement belge. Les oeuvres exposées imitent la peinture allemande et en particulier la peinture française. Dans ce contexte de célébration nationale, la jeune génération s'interroge : Existe-t-il un art belge ? Quelle est la spécificité de notre culture ? Comment briser l'hégémonie française exercée sur la production artistique nationale ?

En effet, Bruxelles s'aligne sur le système académique français qui impose canons et principes artistiques à des artistes sélectionnés par un jury lors d'un Salon annuel. Parallèlement à l'art français, l'art en Belgique parcourt les étapes du néo-classicisme et du romantisme. Ensuite, le réalisme de Courbet, qui tente de représenter une réalité contemporaine avec une technique picturale affranchie des lois académiques, marque profondément les artistes belges dont une partie se regroupe pour suivre cette voie nouvelle. L'alternative qui s'offre aux artistes qui ne se reconnaissent guère dans l'art officiel s'institutionnalise, aussi bien en France grâce au Salon des refusés, qu'à Bruxelles avec la création de la *Société libre des Beaux-Arts* en 1868². Le nouveau milieu artistique, concentré à Bruxelles et construit en marge du monde académique, favorise l'essor de la scène artistique belge libérée d'une tradition imposée. Plusieurs cercles et salons comme la *Chrysalide* ou l'*Essor* se créent parallèlement à l'apparition de revues d'art soutenant les artistes qui y exposent³.

C'est dans cette atmosphère que se crée le groupe des *Vingt*, animé de cette double dynamique qui pousse les artistes belges à suivre le modèle parisien et à s'inscrire dans la modernité, tout en affirmant leur volonté de produire un art purement belge.

² *Ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture, refusés par le Jury de 1863, et exposés, par décision de S. M. l'Empereur, au salon annexe, Paris, Palais des Champs Elysées, 1863.*

³ À propos de l'évolution de l'art de l'indépendance belge à la formation des *Vingt*, le lecteur peut se reporter aux premiers chapitres de l'ouvrage dirigé par ROBERTS-JONES 1999.

2. Le Groupe des *Vingt* et Octave Maus

Dix artistes quittent le salon bruxellois de l'*Essor*, en signe de protestation contre la censure d'une oeuvre de Franz Charlet⁴. Opposés aux jugements arbitraires et rétrogrades des jurys des différents Salons bruxellois, les *Vingt* décident d'organiser leur propre exposition afin de pouvoir présenter librement leurs oeuvres au public. C'est un comité de membres, et non un jury, qui invite des artistes à exposer lors du Salon annuel. Il n'existe donc aucune hiérarchie au sein du groupe qui désigne trois membres par année pour prendre en charge l'organisation de l'exposition avec l'aide d'un trésorier et d'un secrétaire, Octave Maus, pour les charges administratives.

Octave Maus est né le 12 juin 1856 à Bruxelles dans une famille bourgeoise aisée. Il devient avocat après des études de droit à l'Université Libre de Bruxelles. Il appartient à la jeunesse bruxelloise bourgeoise et progressiste qui soutient, à travers les revues d'étudiants, les nouveautés artistiques comme par exemple le wagnérisme (fig. 1).

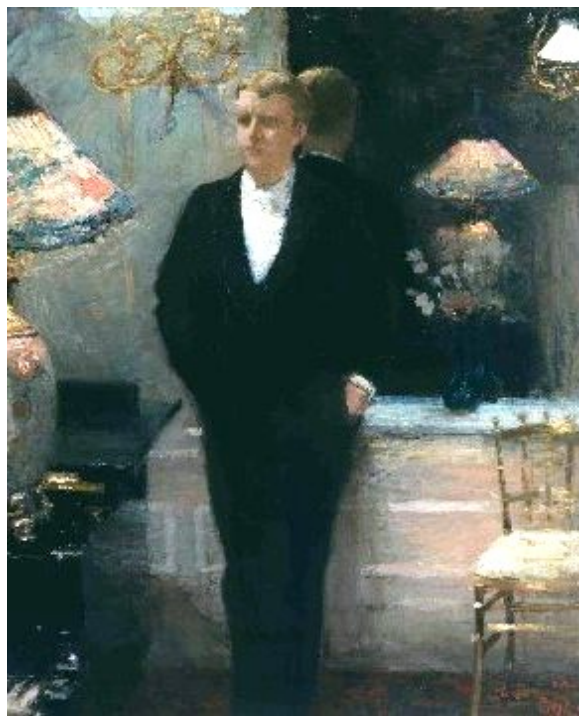


Fig. 1 : Théo VAN RYSSELBERGHE, *Portrait d'Octave Maus*, 1885, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴ Ces artistes se nommaient Frantz Charlet, Jean Delvin, Paul Du Bois, James Ensor, Willy Finch, Charles Goethals, Fernand Khnopff, Jef Lambeaux, Périclès Pantazis, Willy Schlobach, Frans Simons, Gustave Vanaise, Théo Van Rysselberghe, Théo Verstraete et Guillaume Vogels.

En tant que fondateur de la revue d'avant-garde *L'Art Moderne*, Maus ne tient encore qu'une place d'observateur à la périphérie de la scène culturelle. C'est en 1883 qu'il est projeté au centre même de l'activité artistique contemporaine, par sa nomination comme secrétaire des *Vingt*. Maus acquiert dès lors de réelles responsabilités dans le monde culturel et marque de son empreinte la scène artistique bruxelloise. Maus se montre rapidement digne de ses nouvelles fonctions. Il parvient grâce à ses relations, à convaincre le gouvernement de laisser les *Vingt* exposer au Palais des Beaux-Arts et utilise sa revue pour promouvoir le nouveau groupe.

En effet, comme avocat et collaborateur d'Edmond Picard, Maus est lié à un milieu politique belge influent. Il acquiert progressivement le statut d'« animateur d'art », se situant au centre des activités culturelles. Il collabore avec les artistes qu'il défend, le public qu'il tente de satisfaire, les critiques et les marchands. Son rôle dans l'organisation des expositions devient essentiel puisque ses initiatives rehaussent la valeur du Salon. Progressivement, tel un marionnettiste, Maus va tendre les fils qui lui permettront d'actionner de nombreux personnages d'un théâtre où se joue la modernité artistique bruxelloise.

3. 1884-1886 : Suivre l'exemple parisien

Le groupe vise à encourager la jeune peinture belge pour qu'elle s'impose sur la scène artistique et joue un rôle dans la définition du pays. Contrairement aux groupes de la décennie précédente, qui cherchaient à intégrer leur nouvelle approche dans le monde académique, les *Vingt* refusent d'exposer au Salon officiel. Ils introduisent une nouvelle dynamique instaurant leurs propres valeurs afin de légitimer leur art. Ainsi, les jeunes artistes, rejetant canons et systèmes académiques issus de cultures étrangères, posent les bases d'un art belge au centre de la scène bruxelloise.

Il n'est toutefois pas aisé pour de jeunes artistes inconnus comme les *Vingt* d'attirer le public dans un salon non validé par les autorités officielles. Une modernité radicale qui rejette les valeurs artistiques jusqu'alors reconnues, effraie un public bourgeois rarement bousculé et dépourvu des clés permettant de saisir cette nouvelle peinture. Les *Vingt* et leur secrétaire mettent alors en oeuvre une politique d'exposition partagée entre une farouche

envie de choquer, en dévoilant une modernité vive, et un réalisme lié aux exigences matérielles de l'exposition.

Ils invitent, lors du premier Salon, des peintres belges d'une génération consacrée dont les oeuvres occupent déjà une place dans le patrimoine artistique belge. Artan et Heymans exposent en 1884 au Salon des *Vingt*, qui se situent ainsi dans la filiation d'un art belge dont ils cherchent le dépassement plus que le déni. Ces noms assurent aux *Vingt* une forme de légitimation aux yeux du public qui les voit ainsi soutenus par leurs aînés.

Ils suscitent aussi la curiosité du public belge par la présence d'invités étrangers admirés ou vivement contestés. Le public se trouve face à des oeuvres d'artistes célèbres, comme James McNeill Whistler qui jouit d'une grande notoriété grâce à un talent reconnu et à de nombreux scandales rapportés dans la presse internationale⁵. La présence d'Auguste Rodin fait également sensation. Les *Vingt*, en s'ouvrant à l'étranger, et particulièrement à la France, ajoutent une plus-value à leur exposition qui attire la bourgeoisie belge.

Parallèlement à cette mise en valeur de leur exposition, le groupe des *Vingt* tente d'affirmer son originalité et de soutenir la modernité artistique en rupture avec l'art consacré de l'époque. Progressivement, le groupe des *Vingt* va se radicaliser dans la modernité et mettre en avant la dimension d'art neuf. Il instaure ainsi une nouvelle distance par rapport à ses aînés et se débarrasse des membres les plus conservateurs du groupe⁶.

Le groupe des *Vingt*, remporte un succès important, et tente d'inscrire les artistes exposés dans une modernité européenne. Les artistes belges doivent inévitablement se confronter à Paris, seul lieu possible d'une légitimation artistique. Le Salon bruxellois se tourne par conséquent vers la modernité française, représentée alors par le groupe des impressionnistes.

⁵ Le procès en diffamation intenté par Whistler au critique d'art Ruskin en est un exemple. Pour plus d'informations sur l'artiste anglais, voir : BENDIX 1995.

⁶ Ces artistes s'opposent à l'aspect plus innovateur des *Vingt* et donnent leur démission. La première est celle de Piet Verhaert en 1884, Théodore Verstraete et Frans Simons quittent le groupe en 1885 et Jean Delvin et Gustave Vanaise en 1886. Pour plus d'informations concernant les modifications des membres du groupe, voir : BLOCK 1980, p. 21.

3.1. Les impressionnistes : la modernité parisienne à Bruxelles

Poursuivant la politique d'invitations des *Vingt*, Maus parvient à exposer à Bruxelles en 1886 les « célébrités » que sont Claude Monet et Auguste Renoir. Le succès de ces impressionnistes grandit à Paris; après des années de lutte, leurs oeuvres se vendent et leurs noms sont connus dans les milieux artistiques. Pourtant, ils sont toujours considérés à Bruxelles comme des peintres rebelles et la force de leurs innovations picturales perturbe le public.

Le scandale est donc au rendez-vous, les impressionnistes subissent les foudres de la presse qui refuse de prendre au sérieux un art qui dissout la forme dans des couleurs provocantes. Monet écrit en mars 1886 à Maus : « Je ne serai pas surpris que cela ait été un échec, sachant par une longue expérience combien nous avons eu du mal pour nous faire accepter ici par un très petit nombre ; ça a donc été très courageux à vous de nous montrer et je vous en sais gré⁷ ». Le pragmatisme de Monet ne l'a pas empêché de répondre favorablement à l'invitation des *Vingt* et d'envoyer dix toiles à l'exposition bruxelloise. De fait, les conditions de travail de l'artiste et de son confrère, Renoir, les poussent à saisir l'occasion de présenter leurs oeuvres à Bruxelles. Il est essentiel, pour les impressionnistes français, d'élargir leur marché et d'augmenter leurs chances de rencontrer des amateurs d'art neuf⁸. Le Salon des *Vingt* apparaît dès lors aux artistes français comme une institution favorable à l'art moderne et comme un nouveau marché à conquérir. Le Salon bruxellois prend en fait un rôle important de médiateur dans la diffusion de l'art impressionniste. D'une part, l'exposition offre aux artistes un lieu où leurs oeuvres sont montrées à une haute société, d'autre part, *L'Art Moderne* publie une série d'articles sur le groupe qui mettent en valeur leur talent et l'originalité de leur art. Albert Guislain parle du « rôle vulgarisateur » de la Belgique qui a permis au public d'approcher plus facilement les oeuvres et aux artistes belges de s'inspirer des innovations françaises⁹. La bourgeoisie bruxelloise attirée par les nouveautés d'origine parisienne visite en nombre le Salon que Maus prolonge d'une semaine.

⁷ Lettre de Claude Monet à Maus datée du 26 mars 1886 de Giverny, tirée de : VENTURI 1939, p. 224.

⁸ JENSEN 1994, p. 94.

⁹ GUISLAIN 1941, p. 20.

3.2. De la confrontation à l'harmonisation

Les impressionnistes exposés à Bruxelles ne sont pas isolés et leurs oeuvres partagent les cimaises de celles des vingtistes. La confrontation est dès lors inévitable entre les jeunes peintres belges et la modernité parisienne. On découvre ainsi des similitudes entre la peinture impressionniste et celle de certains vingtistes comme Guillaume Vogels, Willy Finch, James Ensor, Jan Toorop ou Dario de Regoyos. On compare alors les deux écoles, on cherche les similitudes, et les différences dans un jeu de miroir déformant qui lie les oeuvres entre elles dans une même modernité.

L'« Impressionnisme belge », vu comme une évolution du réalisme, se caractérise par une lumière propre au climat national, des ocres teintés de couleurs expressives et par une émotion qui vibre dans le geste inscrit dans les hautes pâtes. Guillaume Vogels innove en introduisant dans sa peinture un travail par taches réalisées au couteau, un procédé qui se retrouve également chez James Ensor (fig. 2). Ce « tachisme » fait écho aux petites touches de pinceau pratiquées par Monet et Renoir (fig. 3).

Cependant, les écoles s'éloignent dans leur façon d'appréhender la peinture. Les Français semblent se focaliser sur une recherche de rendu d'atmosphère et sur l'analyse des couleurs qui se traduit par l'utilisation de couleurs pures directement posées sur la toile. Les Belges, quant à eux, conservent l'héritage de Rubens et peignent avec ardeur en mêlant les couleurs dans une gestuelle chargée d'expressivité.



Fig. 2 et 3 : à gauche, Guillaume VOGELS, *La neige, soir* [ca. 1883], Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. À droite, Claude MONET, *Neige à Argenteuil*, 1875, Tokyo, The National Museum of Western Art.

L'Art Moderne publie plusieurs articles consacrés aux impressionnistes. L'analyse de ces publications montre une volonté constante d'associer les peintres français aux vintgistes et de les réunir en une entité commune au sommet de l'évolution artistique. Un premier article place d'emblée l'impressionnisme comme l'aboutissement de l'Histoire de l'art et le situe au sommet de la contemporanéité artistique¹⁰. Le néologisme « impressionnisme » qui désigne depuis sa création les artistes français réunis autour de Claude Monet et qui exposèrent ensemble depuis 1874, est désormais aussi utilisé pour désigner certains artistes belges. L'impressionnisme, considéré par l'auteur comme une « manifestation de notre art contemporain », quitte le domaine géographique exclusif de la France et devient un lien verbal unificateur de deux écoles nationales.

Dans un article suivant, l'identification de la peinture contemporaine belge à l'impressionnisme français est accentuée. Les deux écoles sont à plusieurs reprises rassemblées sous des vocables identiques, elles sont ainsi placées « sous le même drapeau » et dans une « même tendance »¹¹.

Nul doute qu'à travers ces articles *L'Art Moderne* travaille à la fusion du groupe bruxellois avec celui qui symbolise la modernité absolue de l'époque. Maus, qui cherche à établir les valeurs du Salon des *Vingt* et de promouvoir la culture en Belgique, réussit, en invitant les impressionnistes, à inclure Bruxelles dans la modernité parisienne. L'art contemporain belge et la tradition nationale sont associés à un art dont la nouveauté et les valeurs artistiques sont admises par l'élite parisienne qui détient l'autorité de jugement de l'art moderne.

Pourtant, il existe un important décalage temporel entre la naissance du groupe impressionniste à Paris en 1874 et leur présentation au Salon des *Vingt* en 1886. Ces douze années de retard entre Bruxelles et la capitale française confirment le paradigme traditionnel : Paris est en tête et Bruxelles tente de suivre son exemple. Or, Maus désire voir Bruxelles participer de manière active à la modernité parisienne et permettre aux *Vingt* d'être en phase avec l'actualité artistique française. Pour cela, le secrétaire des *Vingt* implante, comme il le fit à Bruxelles, un véritable réseau au sein du milieu culturel parisien.

¹⁰ [ANONYME] 1886, p. 57-59.

¹¹ [ANONYME] 1886, p. 65-67.

4. Le réseau d'Octave Maus à Paris

Maus s'implante au coeur de la modernité parisienne par la formation d'un réseau personnel, tissé progressivement à l'occasion de rencontres et de nouvelles amitiés.

Cette complicité entre Maus et ses « agents de liaison » lance des ponts entre les deux capitales¹². Ces « agents » permettent à Maus d'être tenu au courant des diverses manifestations d'art neuf, de l'apparition de jeunes artistes et des réactions du public face aux dernières innovations. Ces « chercheurs de talent » sont également des émissaires du secrétaire qui règlent des affaires, invitent des artistes et publient dans des revues parisiennes¹³. Dans les études consacrées au groupe des *Vingt*, ces acteurs sont souvent cités en bloc ; pourtant, ils ont chacun un rôle particulier et un degré d'intimité variable avec le secrétaire du groupe. Nous pouvons distinguer trois formes d'interactions dans ce réseau de relations ; la relation intime avec ses proches, la relation d'échanges de services entre alliés, et la relation d'aide fournie par des sympathisants dévoués au groupe des *Vingt*.

4.1. Les relations intimes

Maus entretient des liens étroits et construit des amitiés fortes tout au long de son parcours. Certains de ses proches séjournent ou s'installent à Paris et y deviennent des auxiliaires précieux. Ces relations, qui se sont établies avant que Maus ne devienne le secrétaire des *Vingt*, participent au développement du Salon. Elles se caractérisent surtout par une volonté commune de servir l'art en général, de découvrir des artistes et de les encourager grâce aux expositions tenues à Bruxelles.

C'est avec son cousin Eugène Boch que Maus scelle sa relation d'amitié la plus longue. Amis d'enfance, ils n'ont pas dix ans quand ils échangent leurs premières lettres¹⁴. Eugène Boch et sa soeur, la vingtiste Anna Boch, sont issus d'une famille aisée. Ils s'investissent activement dans le monde de l'art grâce à leur propre peinture, mais également par leur

¹² DRAGUET 2000, p. 122.

¹³ BLOCK 1994, p. 45.

¹⁴ La relation épistolaire entretenue par les deux cousins qui débute en 1863, est conservée à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives d'Art Contemporain de Belgique, Fonds Bouquelle.

activité de mécènes¹⁵.

En 1879, Eugène Boch, qui se destine à la carrière de peintre, part vivre dans la capitale française. Le jeune peintre belge s'installe dans le quartier des Batignolles et fréquente les ateliers reconnus à Paris. Il y rencontre les jeunes peintres insurgés contre l'art officiel, tels Henri de Toulouse-Lautrec ou Vincent Van Gogh(fig.4). Ces derniers se regroupent dans leur opposition à la peinture impressionniste qu'ils considèrent comme périmée. Dans ce milieu, Eugène Boch s'avère être un lien essentiel entre ces jeunes artistes français et le groupe bruxellois. Parallèlement au rôle qu'il joue dans l'enrichissement du réseau de Maus, Eugène Boch s'acquitte également de missions de confiance que lui confie son cousin.

L'amitié qui unit Maus à Théo Van Rysselberghe constitue l'un des moteurs de l'expansion du groupe des *Vingt*. Ensemble, ils allient un regard critique à une sensibilité de peintre, deux qualités appréciées du milieu artistique qui est séduit par la fiabilité du secrétaire et la liberté de l'artiste. Leur rencontre précède de quelques mois la constitution des *Vingt*. L'histoire du groupe sera liée à celle de leur amitié jusqu'à la *Libre Esthétique* et même au-delà. Théo Van Rysselberghe qui « est déjà le centre d'un petit groupe », occupe dès le départ une position capitale dans la dynamique des *Vingt*¹⁶. Ainsi, dans ses lettres à Maus, Théo Van Rysselberghe montre sa volonté de participer à l'organisation des Salons de manière active¹⁷.

Théo Van Rysselberghe épaula ainsi Maus dans sa recherche de nouveaux invités qui feront sensation à Bruxelles. Le peintre explore le monde artistique, visite les expositions pour transmettre, ensuite, à Maus ses différentes appréciations.

Théo Van Rysselberghe fréquente le milieu artistique parisien, et devient, lui-aussi, un intermédiaire indispensable entre Maus et la capitale des arts. Il fait la connaissance de Lautrec et écrit à Maus, qu'il « connaît bien un tas de monde » ce qui indique l'importance que Théo Van Rysselberghe et Maus accordent à l'extension de leur réseau. De fait, les relations dans ce milieu jouent un rôle essentiel dans les découvertes d'artistes parisiens et dans leurs futures invitations.

¹⁵ Pour plus d'informations concernant la vie et l'oeuvre d'Eugène Boch et de sa soeur, voir : *Hommage à Anna et Eugène Boch* 1994.

¹⁶ CHARTRAIN-HEBBELINCK 1966, p. 99.

¹⁷ Les lettres de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus sont éditées par : CHARTRAIN-HEBBELINCK 1966, p. 55-112.

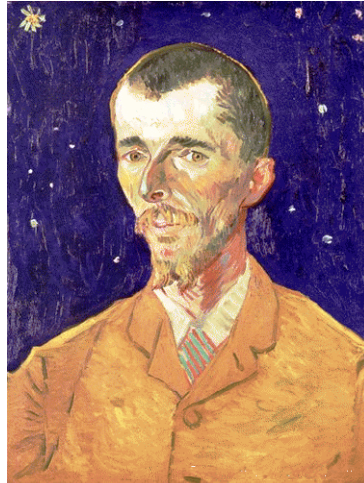


Fig. 4 : Vincent VAN GOGH, *Eugène Boch*, 1888, Paris, Musée d'Orsay.

Théo Van Rysselberghe, qui s'est intégré au cœur du milieu artistique parisien où il a acquis un certain prestige, décide, en 1898, de s'installer à Paris. Il continue de fureter dans les expositions à la recherche d'artistes novateurs et c'est du centre de l'activité artistique de la capitale qu'il communique à Maus les « qu'en-dira-t-on » de la scène artistique parisienne.

« Il avait vingt-quatre ans, lorsque je me liai avec lui d'une amitié que jamais ne ternit aucun nuage, [...]»¹⁸. Ces paroles prononcées par Maus témoignent de sa longue amitié pour Emile Verhaeren. Avocats, ils se forment tous deux dans le cabinet d'Edmond Picard, avant d'être réunis dans le comité de rédaction de *L'Art Moderne*. Ils s'investissent ensemble dans le milieu artistique et utilisent leur plume pour défendre le même art progressiste et soutenir les jeunes vingtistes.

Ainsi en 1886, lorsque Verhaeren est introduit dans le milieu de l'élite parisienne, Maus se découvre un nouvel atout dans la capitale artistique. En effet, le critique d'art visite les expositions françaises pour ensuite en rendre compte à son ami. C'est ainsi que Maus apprend le cataclysme produit par la présentation d'*Un Dimanche à la Grande Jatte* en 1886 à Paris. Cette oeuvre enthousiasme Verhaeren qui se voue à la cause du néo-impressionnisme en publiant de nombreux articles sur ces artistes et en devenant un de leurs tout premiers collectionneurs. Georges Seurat se lie d'amitié avec l'écrivain bruxellois qui prendra en charge l'invitation de Seurat au Salon des *Vingt* et servira d'intermédiaire entre l'artiste et Maus¹⁹.

¹⁸ MAUS 1927, p. 199.

¹⁹ Pour plus d'informations concernant la relation de Georges Seurat avec Emile Verhaeren, voir : HERBERT 1959,

4.2. Les alliances

Maus construit également des relations directes avec des acteurs importants de la scène culturelle parisienne. Il s'agit de personnes qui occupent une place semblable à la sienne dans une organisation parisienne et qui cherchent à promouvoir une certaine vision de l'art. Bruxelles leur offre la possibilité de diffuser l'art qu'ils soutiennent. Ces relations entretenues par Maus sont caractérisées par un échange de services mutuels rendus à travers leurs associations.

L'exemple le plus marquant est celui de Paul Signac²⁰. Le peintre français assume le rôle de propagateur du néo-impressionnisme et se consacre à la diffusion des principes établis par Seurat dans le milieu artistique parisien. Membre fondateur de la *Société des Artistes Indépendants*, il joue un rôle prépondérant dans l'organisation du Salon qui devient le lieu privilégié du rayonnement de la peinture néo-impressionniste. Ce groupe d'artistes qui s'oppose à l'art officiel, encourage, tout comme les *Vingt*, les oeuvres qui innovent et se libèrent de toutes méthodes et canons imposés. S'étant attribué la mission de répandre le néo-impressionnisme, Signac ne peut qu'être enthousiaste à l'idée de présenter les oeuvres de Seurat à Bruxelles, dans un Salon qui rejoint la mouvance des *Indépendants*.

Signac accompagne Seurat au vernissage des *Vingt* en 1887 et se lie avec certains vingtistes et leur secrétaire. Maus et Signac comprennent qu'en fédérant les artistes qu'ils soutiennent, l'art moderne gagnerait en ampleur et s'imposerait par la force du nombre sur la scène artistique internationale. Ils se rassemblent autour d'un objectif commun, celui d'élever le néo-impressionnisme au sommet de la modernité artistique, tout en lui assurant le succès auprès du public et la formation d'un nouveau marché.

Maus accueille les artistes néo-impressionnistes français à Bruxelles tandis que Signac leur associe des artistes belges dans les expositions parisiennes aux Salons des *Artistes Indépendants*. Il travaille également pour le Salon bruxellois. Il présente à Maus de nouveaux artistes, et déploie une telle énergie en faveur du groupe des *Vingt* qu'il sera élu membre en 1891.

La relation qui s'établit entre Signac et Maus contribue, comme nous allons le voir par

p. 315-328.

²⁰ Les lettres de Paul Signac à Octave Maus sont éditées dans : CHARTRAIN-HEBBELINCK 1969, p. 52-102. Cet extrait est tiré de la lettre, [1887], A.A.C.B., Fonds Vander Linden, n°4822, p. 59.

la suite, à la fusion des deux nationalités au sein du groupe des néo-impressionnistes. Grâce à l'influence qu'ils exercent tous deux sur leurs Salons respectifs, ils mettent en place un environnement propice au développement de cet art neuf²¹.

4.3. Les complicités

Les relations étroites bâties par Maus entourent le secrétaire de personnes fidèles qui sont intégrées au milieu parisien. Ses ambassadeurs et complices de longue date lui offrent un soutien permanent et essentiel dans l'organisation du Salon bruxellois. Cependant, le secrétaire des *Vingt* sollicite et reçoit également, de façon ponctuelle, l'aide d'une série de personnes qui ne font pas nécessairement partie de ses intimes.

D'une part, Maus entretient une correspondance avec de nombreux artistes parisiens qui lui communiquent les dernières nouvelles de la capitale. D'autre part, les artistes invités au Salon vantent auprès de Maus ceux de leurs amis qu'ils voudraient y voir convier. Maus, à l'affût de nouveauté, s'ouvre à leurs propositions et accueille dès lors de jeunes artistes inconnus dont certains sont promis à un bel avenir. Enfin, Maus fait également appel à certaines personnes influentes afin de résoudre des problèmes bien précis.

Maus tisse progressivement sa toile dans la scène culturelle parisienne. Il entraîne des artistes, des critiques et des collectionneurs à former, autour de lui, un réseau qui s'étend dans les deux capitales. Il devient un acteur du monde artistique parisien tout en réunissant l'élite européenne à Bruxelles. A Paris, Maus a donc atteint le cœur du milieu culturel porteur de la modernité artistique. Il y trouve ses marques, y place ses éclaireurs et construit sans cesse des ponts vers Bruxelles qui se voit alors investie par l'élite parisienne.

²¹ Il est intéressant de mettre en parallèle la relation de Maus avec Paul Signac et celle qu'il noue avec le compositeur Vincent d'Indy. Mélomane, Maus déploie pour la défense des innovations musicales et des jeunes compositeurs une énergie semblable à celle qu'il consacre aux arts plastiques. Vincent d'Indy est un fidèle allié de Maus à Paris et participe au développement des concerts aux Salons des *Vingt*.

5. Bruxelles, capitale de l'art moderne

5.1. 1887 : L'actualité parisienne à Bruxelles

En mai 1886, la dernière exposition impressionniste s'ouvre à Paris. Emile Verhaeren visite l'exposition et découvre *Un Dimanche à la Grande Jatte* de Seurat, qui le marquera profondément(fig.5). Il envoie une lettre à Maus qui traduit son enthousiasme pour Seurat et son désir de le voir exposer aux *Vingt* : « J'ai vu Seurat et Dubois Pilet aujourd'hui. Très très intéressant. Le 1er – le second plus tel quel, mais somme toute, quels intéressants oseurs et comme ils vont de l'avant, le dos aux formules et le nez au neuf. Je crois qu'il serait plus qu'opportun d'inviter le premier aux XX [*Vingt*]. J'ai revu sa Grande Jatte et toute une série de blancs et noirs superbes et des études et des études. Quel synthétiseur et combien un tableau lui est travail, recherche et exploration ! [...] ²² ». Suivant le conseil de son ami écrivain, Maus invite Seurat au *Vingt* en 1887. Seurat s'inscrit parfaitement dans la veine des invités qui présentent au Salon les nouveautés parisiennes et qui font le succès public de l'exposition. Maus annonce *Un Dimanche à la Grande Jatte* dans *L'Art Moderne* comme l'« oeuvre à scandale » du prochain Salon²³. Il est vrai que le Salon des *Vingt* attire la majorité de son public grâce à ces oeuvres éveillant la curiosité de la bourgeoisie qui se plaît à les critiquer.

²² Lettre d'Emile Verhaeren à Maus, 1886, Archives et Musée de la Littérature, n°ML 7404/1.

²³ « Parmi les oeuvres "à scandale" on cite surtout la Grande Jatte de l'impressionniste parisien Georges Seurat, une peinture devant laquelle, bien certainement, suivant le mot pittoresque de Millet, on se f...a des gifles ». « Petite Chronique », *L'Art Moderne*, 3, 16 janvier 1887, p. 23.

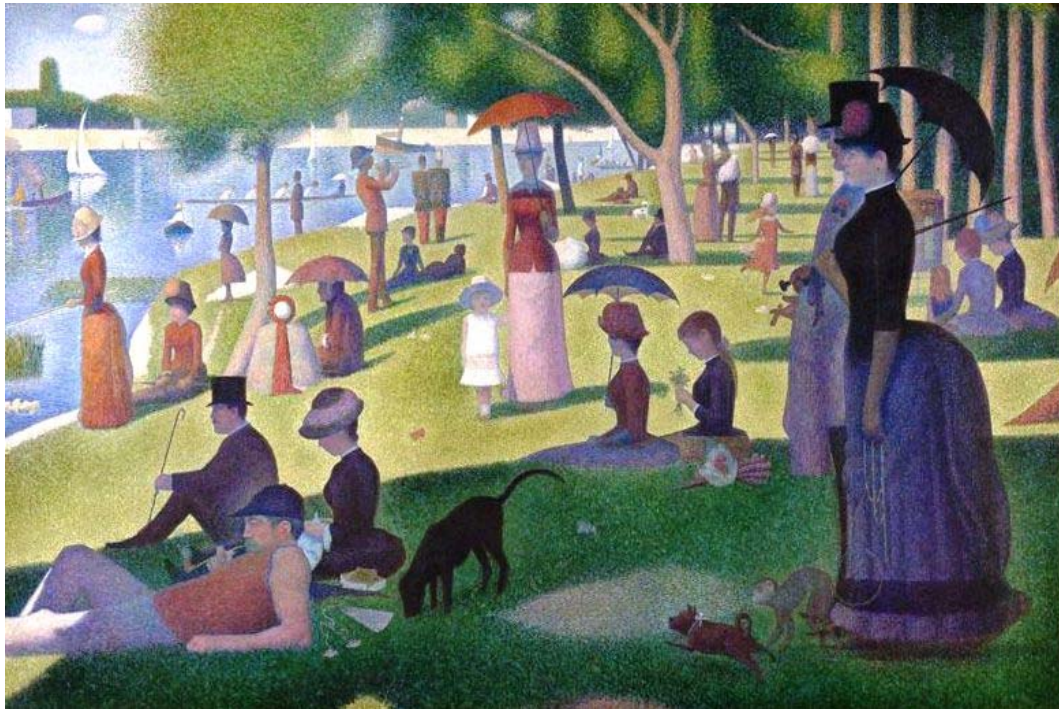


Fig. 5 : Georges SEURAT, *Un Dimanche après-midi à La Grande Jatte*, 1884-86, Chicago, The Art Institute of Chicago.

Un Dimanche à la Grande Jatte monopolise l'attention des critiques et du public déboussolés par une nouveauté si radicale. De fait, cette oeuvre illustre la nouvelle méthode picturale mise au point par Seurat qui marque une rupture avec l'impressionnisme. Le néo-impressionnisme poursuit les premières recherches des impressionnistes mais les dépasse en s'inspirant d'ouvrages scientifiques pour perfectionner leur technique. Le divisionnisme et la théorie des couleurs complémentaires amènent Seurat à produire un style pictural très novateur²⁴.

L'influence considérable de Seurat sur les artistes belges touche Willy Finch en premier. Peu après la fermeture du Salon, l'artiste belge écrit à Paul Signac : « Vous m'aviez dit que vous étiez à ma disposition, si d'autres explications étaient nécessaires. J'en abuserai. Voici : lorsqu'une couleur ou un ton est trop intense, peut-on le mélanger avec du blanc ? Quelles sont les couleurs en tubes que vous employez ? Quel est votre système de travail d'après nature ? Préparez-vous les objets sur la toile, dans le ton qu'ils ont à la lumière blanche, au moyen de points ou bien par un ton plat ? Je vous serais bien reconnaissant pour les réponses. Je suis en train à un tableau [sic] au moyen de la division des tons – l'étude en

²⁴ À propos de la peinture de Seurat, voir : *Georges Seurat* 1991.

est difficile, mais superbe ! [...]»²⁵ ». Ce dernier applique le principe du divisionnisme avec rigueur et devient le premier néo-impressionniste belge (fig. 6).



Fig. 6 : Alfred William FINCH, *Paysage côtier* [ca. 1892], Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

La technique néo-impressionniste voit croître le nombre de ses adeptes belges dans les années suivantes. Dès 1888, Henry Van de Velde et Théo Van Rysselberghe explorent à leur tour les principes de la peinture de Seurat. Anna Boch entame, l'année qui suit, ses premières recherches picturales calquées sur celles du groupe français. Enfin, Georges Lemmen applique la technique néo-impressionniste à partir de 1890.

Contrairement au groupe des impressionnistes qui s'était construit dans un milieu parisien restreint une dizaine d'années avant que leurs oeuvres soient exposées au Salon des Vingt, le néo-impressionnisme implique une contemporanéité entre Bruxelles et Paris. *Un Dimanche à la Grande Jatte* est dévoilé au public bruxellois moins d'une année après avoir été exposé pour la première fois dans la capitale française. Le mouvement se développe dès lors dans les deux pays qui voient des artistes, des critiques, des collectionneurs français et belges adhérer simultanément à cet art. Les milieux artistiques belges et français se réunissent dans une même modernité qui offre à Bruxelles, comme nous allons le voir, une nouvelle importance dans le milieu artistique européen.

²⁵ Lettre de Willy Finch à Paul Signac datée du 23 mai 1887, citée dans : *Alfred William Finch* 1992, p. 101.

5.2. Bruxelles, centre de la modernité européenne

Le groupe des *Vingt* devient le milieu privilégié du développement du néo-impersonnisme. En 1888, l'affiche de l'exposition, exécutée par Théo Van Rysselberghe et réalisée avec la technique du pointillisme, annonce l'importance de cette technique dans les futurs Salons. Ainsi, les Salons bruxellois de 1890 et 1891, où près d'un quart des oeuvres exposées affichent une technique néo-impersonniste, s'imposent comme les plus grandes expositions du mouvement à l'époque²⁶. L'avancée du groupe français est donc liée étroitement au groupe des *Vingt* qui devient une composante essentielle de son développement.

Cependant, Bruxelles devance Paris en s'imposant comme la capitale européenne du néo-impersonnisme. Citons Lionello Venturi, l'auteur des *Archives de l'Impersonnisme*, qui remarque « qu'entre 1887-1890 Bruxelles a ôté à Paris le rôle de promoteur de l'avant-garde artistique²⁷ ». En effet, Le Salon bruxellois expose les toiles majeures des artistes néo-impersonnistes et offre également au mouvement une première approche théorique réalisée par Félix Fénéon. Cette théorisation inédite, publiée dans *L'Art Moderne*, introduit le terme de "néo-impersonnisme" dans le monde artistique²⁸. C'est également à Bruxelles que le mouvement trouve ses premiers collectionneurs tels qu'Émile Verhaeren, Edmond Picard, Camille Lemmonier et Anna Boch²⁹.

De plus, le Salon des *Vingt* devient le centre de diffusion du néo-impersonnisme qui acquiert une dimension internationale et une visibilité élargie au sein du milieu artistique européen. Etant donné que certains membres du groupe bruxellois sont d'origine étrangère, l'art exposé au Salon circule en dehors des frontières belges. Ainsi, le vingtiste Jan Toorop participe à l'organisation d'une exposition des *Vingt* à la Société Panorama d'Amsterdam en mai-juin 1889 et dévoile ainsi le néo-impersonnisme au public hollandais³⁰. Par la suite, Toorop invite certains artistes néo-impersonnistes du cercle des *Vingt* à exposer au

²⁶ BLOCK 2005, p. 31-32.

²⁷ VENTURI 1939, p. 84.

²⁸ FÉNEON 1886, p. 300-302.

²⁹ Seurat réalise ses premières ventes au Salon des Vingt. En février 1887, Emile Verhaeren achète *L'hospice et le phare de Honfleur* et Henri van Cutsem fait l'acquisition pour la somme de 300 francs de *La grève du Bas-Butin, Honfleur*, n°167 et n°164 du catalogue des oeuvres du peintre : *Georges Seurat* 1991, p. 244 et p. 247.

³⁰ À propos de la diffusion du néo-impersonnisme en Hollande, voir : BLOCK 2005, p. 34-36.

Kunstkring de La Haye en 1892³¹. Maus lui envoie un mot d'encouragement : « Je vois que, grâce à toi et aux quelques amis que nous avons là-bas, nos idées se répandent. C'est heureux et encourageant³² ». Willy Finch, quant à lui, dévoile le néo-impressionnisme aux Finlandais. Dès 1902, l'artiste, qui s'est établi en Finlande, publie un article consacré à la peinture néo-impressionniste³³. C'est en 1904 qu'il organise la première exposition impressionniste et néo-impressionniste à Helsinki³⁴. Enfin, Henry Van de Velde importe les théories de Seurat en Allemagne. L'artiste belge s'introduit dans l'élite artistique berlinoise et fréquente les collectionneurs et les artistes allemands³⁵. C'est ainsi qu'il organise dès 1895 une exposition de peintres néo-impressionnistes dans la capitale allemande³⁶.

C'est donc à partir de Bruxelles et du groupe des *Vingt* que ce mouvement d'avant-garde accroît sa renommée internationale.

5.3. La Libre Esthétique

Au début des années 1890, on observe deux évolutions particulières au Salon des *Vingt*. D'une part, les membres et les invités se rejoignent dans une même génération. On est loin du schéma des premières années où les jeunes vingtistes invitaient leurs aînés ou des artistes étrangers déjà consacrés, tels les impressionnistes. D'autre part, la topographie de la modernité artistique a évolué pour se centrer sur Bruxelles. Le Salon, dont les cimaises accueillent des oeuvres internationales, devient le « forum » des avant-gardes et le centre de la modernité artistique européenne.

La *Libre Esthétique* institutionnalise alors ces deux phénomènes diffus afin de fixer la nouvelle situation de la scène artistique belge. Cette nouvelle organisation regroupe les artistes en une entité globale qui ne distingue plus les artistes nationaux et étrangers et dote

³¹ *Tentoonstelling van Schilderijen en Teekeningen van eenigen uit de « XX » en uit de « Association pour l'art »*, La Haye, Haagschen Kunstkring, 15 juillet-14 août 1892.

³² Lettre de Maus à Toorop datée du 4 janvier 1892, Archives Toorop, Koninklijke Bibliotheek, La Haye, tirée de BLOCK 2005, p. 34.

³³ FINCH, 1902. Cet article est reproduit dans son entièreté dans : *Alfred William Finch* 1992, p. 24-25.

³⁴ *Exposition franco-belge*, Helsinki, Ateneum, 30 janvier-24 février 1904.

³⁵ Pour plus d'informations sur le développement du néo-impressionnisme en Allemagne, voir : FRANZ 2005, p. 37-46.

³⁶ Cette exposition prit place dans la galerie berlinoise Keller&Reiner, aménagée par Henry Van de Velde.

la modernité artistique internationale d'une place considérable à Bruxelles.

La *Libre Esthétique* est une nouvelle association fondée par Maus. Elle est constituée d'un directeur, Maus lui-même, et d'un comité de membres qui se contentent d'apporter un soutien financier. Les artistes, désormais tous invités, n'interviennent plus dans la sélection des exposants ni dans l'organisation de l'exposition, prises en charge exclusivement par Maus. La série de documents qui témoigne de la dissolution du groupe des *Vingt* et de la naissance de la *Libre Esthétique* met en évidence la volonté personnelle de Maus d'inaugurer une nouvelle étape incarnée par cette nouvelle société. Créer la *Libre Esthétique* semble être pour Maus une façon de concrétiser son travail de rassemblement des artistes de différents horizons et de légitimation de l'art moderne en Belgique³⁷.

Le premier Salon de la *Libre Esthétique* remporte un franc succès. La presse internationale, comme l'élite parisienne, accomplit le « pèlerinage obligatoire » à Bruxelles afin de découvrir l'actualité de l'art contemporain international³⁸. On perçoit donc un réel déplacement physique des acteurs principaux du milieu artistique vers la capitale belge qui confirme la nouvelle position qu'elle a acquise au cours des dernières années.

Conclusion

Depuis la création des *Vingt* jusqu'au premier salon de la *Libre Esthétique*, la scène artistique bruxelloise s'anime progressivement. Les impressionnistes nimbent en premier le salon bruxellois d'une aura parisienne. Grâce aux articles qu'il publie dans *L'Art Moderne*, Maus instrumentalise la modernité française exposée à Bruxelles en y incorporant les jeunes peintres belges afin de souligner leur valeur aux yeux du public. Au moment de leur exposition à Bruxelles, les impressionnistes, forment déjà un groupe bien défini, ils partagent une histoire qui s'étend sur plus d'une décennie et à laquelle les *Vingt* n'ont guère participé. Les néo-impressionnistes, quant à eux, exposent au Salon des *Vingt* dès leur constitution en tant que groupe et ils intègrent rapidement le Salon bruxellois dans leur parcours. Il n'y a donc plus cette fois de décalage temporel dans le regroupement des acteurs issus des deux

³⁷ Pour plus de précisions concernant la dissolution du groupe des *Vingt*, voir : LEGRAND 1966, p. 41, ainsi que BLOCK 1980, p. 33-34.

³⁸ BLOCK 1994, p. 53.

capitales. Cette synchronisation offre aux artistes belges la possibilité de prendre part au mouvement d'inspiration parisienne en cours de formation. Le groupe néo-impressionniste, qui représente alors le sommet de la modernité au Salon des Vingt, se construit donc par delà les frontières. Des ponts sont jetés entre les deux capitales grâce au réseau que Maus tisse progressivement autour de lui. Maus se situe dès lors au centre d'un maillage de relations qui réunit artistes, critiques, marchands et amateurs belges et français. Ce réseau rapproche Bruxelles de Paris et lui confère le statut de capitale artistique à part entière. Le Salon des *Vingt* devient un centre artistique international qui expose la modernité nationale et étrangère dont les représentants, membres et invités, sont unis dans le temps et réunis dans l'espace.



Fig. 7 : Théo VAN RYSSELBERGHE, *La promenade*, 1901, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

La *Libre Esthétique* vient alors institutionnaliser ce rassemblement d'artistes qui participent ensemble à l'évolution de l'art et dont les différences nationales ou générationnelles sont estompées au sein d'une structure englobante. Cette institution, uniquement dirigée par Maus, devient le centre de la vie culturelle bruxelloise, accueille les innovations en provenance de tous les horizons et confirme l'aura de capitale artistique acquise par Bruxelles.

Bien que le milieu culturel belge soit désormais reconnu sur la scène artistique européenne, tous les objectifs des *Vingt* et de Maus ne semblent pas avoir été atteints. Qu'en est-il de la recherche d'un art belge libéré de la domination française ? Le néo-

impressionnisme qui se développe à partir de Bruxelles demeure malgré tout un mouvement d'origine française. Cette modernité internationale peut-elle combler l'absence d'un art spécifiquement national ? Les artistes belges parviennent à sortir de cette impasse et produisent un art qui se situe en équilibre entre la modernité internationale, source d'une certaine reconnaissance, et le respect de la tradition belge issue des grands maîtres flamands. Théo Van Rysselberghe ou Emile Claus, par exemple, suivent la mouvance française en appliquant la division des tons mais s'en éloignent pour réaliser de manière plus réaliste des femmes bien en chair avec une touche libre qui rappelle le travail de Rubens (fig. 7). La spécificité de l'art belge se situe sans doute dans ce compromis entre l'ouverture nécessaire vers des influences étrangères et le besoin de définir une culture nationale inscrite dans la continuité de la peinture des maîtres anciens.

Nous voyons à présent l'importance de la recherche en Histoire de l'art et de l'analyse de la réception des différents mouvements artistiques dans l'étude de la construction de l'identité nationale belge. Les enjeux artistiques trouvent un écho dans le monde politique, social et économique de la Belgique du XIXe siècle à nos jours : Comment définir une identité propre et se concentrer sur la construction d'une Belgique unie sans pour autant ignorer la nécessité de s'ouvrir aux autres nations et à leurs influences ? Notre étude contribue ainsi à éclairer la compréhension de l'identité belge et de ses origines.

Bibliographie

Catalogues d'exposition

Georges Seurat 1991 : *Georges Seurat, 1859-1891*, Paris / New York, Galeries Nationales du Grand Palais / The Metropolitan Museum of Art, 9 avril-12 août 1991 / 24 septembre 1991-12 janvier 1992.

Alfred William Finch 1992 : *Alfred William Finch, 1854-1930*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 17 janvier-29 mars 1992.

Hommage à Anna et Eugène Boch 1994 : *Hommage à Anna et Eugène Boch*, Pontoise, Musée de Pontoise, 19 mars-3 juillet 1994.

Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris 1997 : Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 18 mars-14 juillet 1997.

Bruxelles carrefour de cultures 2000 : Bruxelles carrefour de cultures, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 8 septembre-5 novembre 2000.

Références bibliographiques

[ANONYME] 1886 : [ANONYME], « À propos du Salon des XX. L'Impressionnisme », *L'Art Moderne*, 8, 21 février 1886, p. 57-59.

[ANONYME] 1886 : [ANONYME], « À propos du Salon des XX. L'Impressionnisme II », *L'Art Moderne*, 9, 28 février 1886, p. 65-67.

BENDIX 1995 : D. M. BENDIX , *Diabolical designs. Paintings, Interiors and Exhibitions of James McNeill Whistler*, Washington / Londres, Smithsonian Institutions Press, 1995.

BLOCK 1980 : J. BLOCK, « Les XX : Forum of the Avant-Garde », *Belgian Art : 1880-1914*, New York, The Brooklyn Museum, 23 avril-29 juin 1980, p. 17-40.

BLOCK 1994 : J. BLOCK, « Les XX et la Libre Esthétique : laboratoires belges des idées nouvelles », *De l'Impressionnisme au symbolisme. L'avant-garde belge 1880-1900*, Londres, Royal Academy of Arts, 7 juillet-2 octobre 1994, p. 40-58.

BLOCK 2005 : J. BLOCK, « Au-delà de Paris : le néo-impresionnisme en Belgique et en Hollande », *Le néoimpressionnisme de Seurat à Paul Klee*, Paris, Musée d'Orsay, 14 mars-10 juillet 2005, p. 27-36.

CHARTRAIN-HEBBELINCK 1966 : M.-J. CHARTRAIN-HEBBELINCK, « Les lettres de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-2, 1966, p. 55-112.

CHARTRAIN-HEBBELINCK 1969 : M.-J. CHARTRAIN-HEBBELINCK, « Les lettres de Paul Signac à Octave Maus », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n°1-2, 1969, p. 52-102.

DRAGUET 2000 : M. DRAGUET, « Des XX à La Libre Esthétique. Carrefour de la Modernité impressionniste », *Bruxelles carrefour de cultures*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 8

septembre-5 novembre 2000, p.119-134.

FÉNÉON 1886 : F. FÉNÉON, « Correspondance particulière de 'L'Art Moderne'. L'Impressionnisme aux Tuileries », *L'Art Moderne*, 38, 19 septembre 1886, p. 300-302.

FINCH, 1902 : W. FINCH, « Georges Seurat et la technique néo-impresionniste », *Euterpe*, 24, 1902.

FRANZ 2005 : E. FRANZ, « Le néo-impresionnisme en Allemagne et en Suisse », *Le néo-impresionnisme de Seurat à Paul Klee*, Paris, Musée d'Orsay, 14 mars-10 juillet 2005, p. 37-46.

GUISLAIN 1941 : A. GUISLAIN, « Le paysage impresionniste des "XX" à "La Libre esthétique" », *Conférences*, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 1941, p. 17-34.

HERBERT 1959 : R. L. HERBERT, « Seurat and Emile Verhaeren : unpublished letters », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1959, p. 315-328.

JENSEN 1994 : R. JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

LEGRAND 1966 : F.-C. LEGRAND, « Les lettres de James Ensor à Octave Maus », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-2, 1966, p. 7-54.

MAUS 1927 : O. MAUS, « La Lanterne Magique. Conférence faite à la société d'étudiants de belles-lettres de Lausanne en 1918 », *Revue de Belles-lettres*, 20, 1927, p. 195-227.

ROBERTS-JONES 1999 : P. ROBERTS-JONES (éd.), *Bruxelles fin de siècle*, Cologne, Evergreen, 1999.

VENTURI 1939 : L. VENTURI, *Les archives de l'Impresionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, Paris / New York, Durand-Ruel Editeurs, 1939.