



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 124

Laboratoire de recherche Centre André Chastel (UMR 8150)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Benjamin FOU DRAL

le : 03 juillet 2019

**Léon Frederic (1856-1940), « gothique moderne ».
Carrière d'un artiste belge dans l'Europe de la fin du XIX^e
siècle.**

Sous la direction de :

M. Barthélémy JOBERT – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Paul ARON – Professeur, Université libre de Bruxelles

M. Denis LAOUREUX – Professeur, Université libre de Bruxelles

M. Pierre WAT – Professeur, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

Position de thèse :

Notre thèse entend appréhender la trajectoire et l'œuvre de Léon Frederic, peintre bruxellois et acteur majeur de la modernité artistique au tournant du XX^e siècle, aujourd'hui oublié. Cette étude s'inscrit dans un moment de reconsidération nécessaire d'une scène artistique belge méconnue qui, entre les années 1880 et 1914, s'était pourtant imposée comme un « laboratoire de la modernité » nationale et internationale au carrefour de l'Europe.

S'il n'a jamais vraiment disparu de l'historiographie, Léon Frederic souffrait d'un manque cruel de connaissances et ne subsistait que grâce à l'importante présence de ses œuvres dans les collections publiques muséales belges et internationales, achetées pour la plupart de son vivant. Ainsi, Frederic put aisément contribuer à une tendance de réhabilitation initiée dès les années 1970 qui souhaitait mettre en valeur des mouvements artistiques alors écartés de la modernité, tels que le naturalisme et le symbolisme, et occultés par la « mythologie de rupture » mise en place par le groupe avant-gardiste des XX en Belgique. D'un côté, ses toiles reprenant les codes de la scène de genre et dépeignant le quotidien des plus humbles de la société belge, paysans et ouvriers, dans une manière hyperréaliste incarnaient, selon ces auteurs, une version belge du naturalisme international, puis son évolution vers un réalisme fin-de-siècle. De l'autre, ses triptyques à connotation religieuse ou ses grandes fresques allégoriques seraient, quant à eux, le résultat d'une affiliation au mouvement symboliste auquel la scène artistique belge fut particulièrement sensible au cours des années 1890. L'analyse de l'œuvre de Frederic était tributaire d'une nécessité de l'adjoindre à des classifications strictes. Il transparaissait alors l'image d'un artiste incontournable, mais hors sol, profondément de son temps, mais suiveur de modes. L'étude du réalisme, du naturalisme, du symbolisme, du naturisme, de l'impressionnisme – autant de termes et notions mis à la sauce belge composant une histoire de l'art nationale en quête de spécificité atavique, perpétuation contemporaine d'une histoire de l'art écrite dès la fin du XIX^e siècle –, se retrouvait être un frein dans l'appréhension objective des intentions d'un peintre et de sa trajectoire dans un champ artistique et culturel complexe. L'usage systématique de ces classifications contient en leur sein, dans la volonté d'essentialiser, classer et expliquer, une potentialité sclérosante que la monographie, par sa focale singulière, se doit de dépasser. Ainsi, l'un des enjeux de cet essai sera de délivrer notre champ d'étude de « cette histoire processionnaire » dont Pierre Wat a noté qu'elle « masqu[ait] (souvent

délibérément) d'autres enjeux, qui ont à voir avec des questions de territoires, de temporalité, de circulation, de goût, de politique¹ ».

Nos travaux s'appuient sur la redécouverte et le large dépouillement de sources inédites ou sous-exploitées. Acquis aux débuts des années 1960 à la suite de plusieurs donations de Georges Frederic, seul fils du peintre, animé d'un amour filial et d'une foi obsessionnelle en l'art de son père, l'entièreté du fonds d'atelier fut reversée à diverses institutions belges et bruxelloises, en fonction de leur spécialité propre. Cet ensemble comprenait une importante correspondance, des centaines de dessins et d'études peintes, des photographies personnelles, des coupures de presse, issues d'un abonnement à l'Argus de la presse dans les années 1890, et quelques ouvrages. L'exploration active de ces documents, leur étude et leur transcription ont permis d'enrichir notre propos et notre recherche. Parallèlement à cela, notre travail ne pouvait faire l'impasse d'un dépouillement minutieux et systématique de la presse et des revues spécialisées d'époque en quête de référence à Léon Frederic ou de comptes-rendus d'expositions. L'artiste était sensible à sa propre image et à ce que renvoyait son œuvre. Notre thèse réunit aujourd'hui un ensemble de plus de sept cents articles publiés entre 1878 et 1940, faisant référence à Léon Frederic, témoignant de son ubiquité expositionnelle.

L'ambition de cette étude et le rapport rigoureux aux œuvres et aux documents de première main s'incarnent au travers de l'établissement des deux catalogues : le catalogue raisonné de l'œuvre, et le catalogue des études et des croquis. Malgré le relatif manque de recherche entourant l'œuvre et la carrière de Léon Frederic, une partie de sa production est restée connue par les historiens de l'art, grâce, notamment, à sa forte représentation dans les institutions muséales belges et internationales. Cependant, quelques dizaines d'œuvres ne suffisent pas à appréhender dans son ensemble la production déroutante de ce peintre qui questionne les limites des traditionnelles classifications et des genres – si ce concept a encore une validité à cette époque. Sa carrière qui a souvent paru linéaire et constituée de phases distinctes (naturaliste puis symboliste) s'est rapidement révélée plus complexe, filant un dialogue constant envers la société et le champ culturel dans sa globalité. Le catalogue raisonné qui recense plusieurs centaines d'œuvres apparaissait nécessaire et indispensable à la compréhension de sa production. Le but, outre l'exhaustivité souhaitée et inhérente à l'exercice du catalogue raisonné, était en premier lieu de ne pas tronquer la production de l'artiste jusque-là incomprise. Prenant appui sur le catalogue de l'œuvre établi par Georges Frederic dès la mort de son père jusque dans les années 1960, ce catalogue raisonné se veut

¹ Pierre WAT, « Procession des -ismes ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », dans Bertrand TILLIER (dir.), *L'Art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 23.

parcourir chronologiquement l'ensemble de la carrière et de l'œuvre du peintre, en replaçant son art dans son contexte de création aussi bien national, qu'international.

Ce simple travail archivistique a permis de repositionner Frederic comme un acteur central de la scène artistique belge et internationale. De l'image d'un artiste marginal et en retrait, Frederic apparaissait comme omniprésent et constitutif du discours de l'art moderne de la fin du XIX^e siècle. La place majeure de Frederic dans le champ artistique belge et international, ainsi que son évolution dans une Belgique intellectuelle devenue « carrefour des cultures » oblige à appréhender ce sujet dans le cadre des « transferts culturels », qui se sont proposés depuis la fin des années 1980 d'analyser et de comprendre les modalités des échanges culturels et artistiques entre espaces donnés. Figure incontournable et, comme nous l'avons démontré, « élu belge » de l'Europe des sécessions, Frederic fut l'un des artistes clés des interactions belgo-internationales, et plus particulièrement belgo-française, au moment où la Belgique était en quête d'affirmation politique et culturelle auprès de ses voisins, et où Bruxelles rivalisait avec Paris comme espace d'affirmation de l'art moderne.

A travers cette étude, le champ artistique européen du tournant du XX^e siècle s'est affirmé dans toute sa complexité, éloigné de toute généralisation dont le parcours individuel de Léon Frederic nous offre un précieux témoignage. Léon Frederic y apparaît comme bourgeois et anti-bourgeois, conformiste et anti-conformiste, naïf et faux-naïf, marginal et élitaire, moderne et anti-moderne, naturaliste et symboliste, progressiste et conservateur, nationaliste et cosmopolite : un portrait noyé de contradictions et de paradoxes apparents. Léon Frederic nous invite à remettre en question la binarité de la conception de l'art à la fin du XIX^e siècle et sa prétendue schizophrénie. Nous avons tenté, tout au long de cette thèse de reconstruire le portrait de l'une des pièces maîtresses belges d'un champ artistique moderniste et cosmopolite, espérant ainsi contribuer à l'élan de revitalisation entourant les scènes artistiques belges et européennes de la fin du XIX^e siècle ces dernières années. Nous avons pour cela opté pour un plan tripartite problématisé souhaitant aborder différents enjeux ou paradoxes s'étant révélés au cours de nos recherches comme prégnants, fondamentaux et symptomatiques.

La première partie se veut une reconstitution historique, culturelle, politique et sociale du profil d'un peintre bruxellois de la fin du XIX^e siècle, de son origine sociale jusqu'à l'essor de sa carrière, sans en oublier sa formation. Cette reconstitution souhaitait appréhender la trajectoire personnelle de Frederic et comprendre l'image paradoxale d'un peintre décrit comme un mystique rêveur et reclus dans la campagne belge, pourtant omniprésent sur les scènes artistiques belge et internationale. Issu de la haute bourgeoisie libérale bruxelloise qui

s'est enrichie grâce à l'essor sans précédent d'une Belgique industrialisée, Frederic évolue dans une cohésion de classe dès le plus jeune âge, laquelle est à l'origine de l'émergence des élites politiques, culturelles, intellectuelles ou économiques belges à la fin du XIX^e siècle. Après une étude de sa jeunesse, de son contexte familial et de sa formation, nous avons pu appréhender comment Frederic est parvenu à s'insérer dans un milieu artistique bruxellois en mutation et à incarner l'une des nombreuses figures de la «jeune Belgique», véritable phénomène générationnel entendant créer un art nouveau, libre, moderne et national. Aux côtés du cercle des XX et des figures d'animateurs d'art tels qu'Octave Maus et Edmond Picard, *L'Essor*, société strictement constituée d'artistes à laquelle appartient Frederic, y réapparaît dans toute sa dimension. Ce groupe oublié et victime de la «mythologie de rupture» des avant-gardes belges incarnées par les XX joue un rôle majeur, inattendu et premier dans l'émergence de ces nouveaux talents et des nouvelles générations de l'art moderne, mobilisant réseaux culturels, professionnels et personnels afin de constituer un milieu adéquat à l'éclosion de ces jeunes artistes.

Le peintre reclus dans sa campagne ardennaise perçu comme opiniâtre et naïf s'est ainsi révélé comme un «faux-naïf» dont le jeune artiste Henri Evenepoel avait déjà cerné toute l'ambiguïté. L'étude de ses amateurs et de ses réseaux de sociabilités montre un artiste pleinement conscient de sa position et de ses atouts pour parvenir à ses fins et atteindre son unique but : la consécration. Protégé matériellement et financièrement par la situation aisée de sa famille, Frederic met en place de véritables stratégies jouant sur son riche réseau familial et «corporatiste», via *L'Essor*, ainsi que sur de rares mais efficaces intermédiaires culturels, dans le seul objectif d'atteindre une ubiquité expositionnelle rarement observée. Eloigné physiquement de la capitale et des centres artistiques, Frederic parvenait à concilier ses ambitions artistiques, issues d'une immersion complète dans un monde rural protégé du tumulte des villes, à son besoin de visibilité à l'aide d'intermédiaires choisis et fidèles. A ce titre, le peintre apparaît comme une figure singulière dans un paysage bruxellois où les artistes avaient transféré leur fonction promotionnelle aux nouveaux acteurs en vogue : les animateurs d'art. Cette distance paradoxale avec le milieu de l'art lui permettait d'entretenir une image de naïveté et de sincérité essentielle à la valorisation de son œuvre.

La figure de Léon Frederic complète ainsi une sociologie artistique belge et bruxelloise scindée par groupes, mais homogène, tout en témoignant d'une trajectoire personnelle et singulière. L'origine sociale et culturelle commune, ou proche, qu'avait déjà mis en évidence de nombreuses études monographiques consacrées à des artistes ou des acteurs du champ culturel belge à la fin du XIX^e siècle a été centrale dans la coagulation de sociabilités et l'éclosion d'une nouvelle génération proactive dans sa volonté de parvenir et de répondre aux

attentes d'un même public. Cette sociologie de l'art, dessinant le portrait d'une nouvelle élite artistique et intellectuelle belge, est à l'origine de l'intense vie culturelle bruxelloise et de sa recomposition, contribuant ainsi à la place nouvelle de la capitale belge dans le champ artistique international.

La deuxième partie s'est évertuée à comprendre la forme et l'intention d'une production singulière et paradoxale, comprise comme moderne et traditionaliste, élitaire et sociale. Tout au long de sa carrière, Frederic poursuit sans relâche un même objectif : la construction d'un imaginaire populaire conjuguée aux attentes picturales et esthétiques modernes. Cette étude a permis de témoigner d'un dialogue constant entre les arts, et de liens intellectuels fructueux entre les artistes, les écrivains et autres intermédiaires culturels. L'œuvre de Frederic s'impose comme la réalisation et un substrat d'un imaginaire culturel propre au champ moderniste, tout en étant le produit personnel d'une sociabilité intellectuelle, artistique et politique circonscrite à une élite. C'est ce besoin d'art de ce groupe social restreint, et, plus précisément, la nécessité d'une mise en image du « peuple » qui nous semble constitutif du succès de Léon Frederic dans cette fin du XIX^e siècle. Complétant les nombreuses études ayant trait à l'art social, notre essai a tenté de replacer l'œuvre au cœur de cette valeur de l'art en vogue. La peinture de Frederic apparaît comme le point de convergence de l'image utile et morale : d'un discours de commisération jusqu'à la formulation d'un primitivisme rural utopique. Son art s'élabore à partir d'expériences personnelles de rencontres, de lieux, de confrontation avec des classes sociales-sujets auxquelles il n'appartient pas et vis-à-vis desquelles il se positionne et construit une image sélective éminemment discursive, recomposée dans un style formulé à partir de la tradition picturale. Frederic s'impose comme l'un des maîtres de la mise en image moderne du peuple. Cette notion polysémique de « peuple » revêt les contours des mutations du regard que cette élite porte sur les classes populaires, lequel évolue conjointement à l'élan politique en faveur de leur insertion dans la société et de leur émancipation.

Cet essai a permis de remettre au centre du champ artistique belge et international une personnalité dont la relative discrétion physique a permis de délivrer l'image puissante d'un peintre paysan reclus et simple, en adéquation avec le peuple qu'il décrit et le primitivisme esthétique qu'il revendique. Frederic, le « gothique moderne », est à l'origine d'une œuvre puissamment discursif qui, au tournant du XX^e siècle, s'impose comme l'une des émanations picturales les plus représentatives des réflexions culturelles et intellectuelles du champ moderniste belge, puis sécessionniste, répondant ainsi aux attentes d'un public formé de l'élite internationale qui partageait les mêmes préoccupations. La presse, les intermédiaires culturels nombreux et divers, sa visibilité expositionnelle ont eu une importance première

dans la diffusion de la peinture de Frederic. Nous avons eu la volonté de montrer combien l'internationalisation impressionnante du champ artistique moderniste, surtout à partir de 1889, est à l'origine d'une « délocalisation » de l'art. L'œuvre n'est plus limitée par son contexte de production et d'exposition, mais bien à sa circulation et à l'adaptation d'une posture interne dans chaque conscience : autant de transferts culturels modulant les caractéristiques propres de l'œuvre – esthétiques et discursives – par son interprétation, en particulier par la presse et les écrits d'art. L'exégèse anarchiste et militante de sa production était un exemple symptomatique d'un regard forgé dans un contexte d'actualités politique, culturelle et intellectuelle internationales qui a largement impacté la postérité de sa production, comme sa portée idéologique.

Enfin, la troisième partie envisage notre objet d'étude par un prisme qui s'est révélé central au cours de nos recherches : le rapport entre l'art et l'identité nationale dans un contexte de construction d'un jeune et fragile Etat-Nation, la Belgique, et d'une rivalité artistique et culturelle constante dans un champ moderniste cosmopolite. Frederic, « l'un des princes de l'école belge² », devenu au milieu des années 1890 pour certains « le premier des peintres belges³ », devient un cas d'étude idéal et légitime, de par sa trajectoire, afin de décortiquer les modalités de l'écriture sur l'art et ses usages, que ce soit auprès de la critique d'art ou d'une histoire de l'art nationale en train de s'écrire. Dans ce contexte cosmopolite, le critère de « race » apparaît comme une valeur normative du jugement de goût, de l'expérience esthétique, ainsi que de la pratique artistique elle-même, définissant dans les écrits d'art de véritables ethnotypes d'artistes. Entrant en résonance avec les attentes culturelles et idéologiques de cette élite intellectuelle belge, Léon Frederic, légitimé par sa consécration internationale, est rapidement apparu comme l'ethnotype du peintre « flamand », rouage essentiel de cette histoire de l'art nationale décrivant une continuité atavique : des Primitifs flamands à l'école belge contemporaine. L'étude de la trajectoire de Frederic a rapidement démontré l'importance de l'internationalisation des pratiques artistiques dans l'élaboration de ces identités nationales en compétition. Défiant tout préjugé sur cette Europe artistique « sans frontières » et cosmopolite qui se met en place avec le réseau sécessionniste des années 1890, le critère de « race » s'impose comme une mesure idéale d'un art moderne propre à chaque Nation. L'ambition ethnotypale produite par les intellectuels belges se retrouve être le facteur central et structurant de la réception de Léon Frederic à l'étranger. Notre étude corrobore les travaux de Michela Passini qui avait démontré combien le regard de l'autre, l'*heteroimage* (l'image d'une culture nationale à l'étranger) était interdépendante de la construction d'une

² Paul STEPHEN, « La XIV^e exposition du Cercle artistique de Bruxelles », *La Fédération artistique*, Anvers, 15^e année, n°28, 5 mai 1888, p. 228.

³ Henri VANDEPUTTE, « Léon Frédéric », *L'Art Jeune*, Bruxelles, n° 5, 15 mai 1895, p. 107.

autoimage (l'image qu'une culture donne d'elle-même)⁴. Notre étude s'est attardée à analyser combien cette quête identitaire était importante dans l'élaboration même de l'art moderne, participant à un rééquilibrage atavique conscient de leur production par certains peintres, à l'image de Léon Frederic. Plus qu'aucun autre peintre belge exposant dans les expositions sécessionnistes, Frederic n'a eu de cesse de répondre aux attentes d'un art moderne comme avatar culturel ultime d'une race flamande fantasmée. Cette « flamandisation » picturale s'accompagne par une vaste campagne de promotion par la publication d'articles monographiques écrits par ses défenseurs, et qui ont été l'occasion pour lui de prendre la parole. Frederic arrivait ainsi à conjuguer une posture interne (le discours que renferme son œuvre) à une posture externe (l'image qu'il renvoie) signifiante, l'imposante comme un « gothique moderne. » Cette lecture inédite de la production d'un artiste moderne nous apparaît séduisante afin de reconsidérer l'art des nombreux autres champions du champ sécessionniste, aussi bien Belges que des autres Nations, regardés par la critique de l'époque comme autant de « chapitres d'ethnologie artistique⁵ ». Ce regard croisé, entre un contexte national et international, au sein de carrières nationales et internationales, apporterait une nouvelle vision du milieu artistique du tournant du XX^e siècle, et permettrait de mieux comprendre les trajectoires hors normes de certains artistes aujourd'hui oubliés et l'élaboration de leur production.

L'ensemble des problématiques soulevées au cours de notre travail démontre l'impérieuse nécessité de la monographie – dans ce que cet exercice a d'obsessionnel et de focalisateur –, et l'importance de se réinterroger sur des artistes de l'envergure de Léon Frederic ne rentrant pas dans les cases si étroites d'une histoire de l'art institutionnelle. Toutefois, à la différence de la plupart des monographies qui souhaite approfondir l'ensemble des événements de la vie et de l'œuvre d'un artiste, il ne s'agissait pas ici de passer au crible tous les soubresauts d'une carrière, mais bien de se concentrer sur certaines problématiques. Il s'agissait moins d'ajouter Léon Frederic à la – courte – liste des artistes belges bénéficiant d'un travail universitaire que d'essayer de comprendre comment l'analyse d'un œuvre et d'une carrière permettent de nuancer certaines idées reçues de l'historiographie des mouvements artistiques et de donner une nouvelle vision du champ artistique belge et international de cette période. Notre essai a eu l'ambition d'appréhender d'une manière conjointe l'intentionnalité d'un peintre et la construction consciente ou inconsciente de stratégies picturales et posturales. Nous souhaitons comprendre ce qui, dans l'élaboration

⁴ Michela PASSINI, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne. 1870-1933*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

⁵ Gustave GEFFROY, « Salon de 1893. Au Champ de Mars », *La Justice*, Paris, 9 mai 1893, p. 1.

d'une œuvre, tient de l'idéal artistique, d'une intention ou d'une volonté promotionnelle dans un champ artistique aux enjeux nouveaux et pluriels.

Loin d'une conception réductrice des relations entre art et idéologie, loin du simple « reflet des idéologies, des relations sociales ou de l'histoire » que proposait une histoire de l'art sociale⁶, ou d'une vision éloignée de l'acte de création élaborée par l'histoire culturelle, cet essai permet d'avoir une nouvelle perception de l'art moderne de la fin du XIX^e siècle en tant que fabrique d'images nécessaires à la société nouvelle qui les voit naître. Leur production et leur diffusion, leur exégèse et leur compréhension, comme le notait Richard Thomson, ont été « essentielles » au fonctionnement de la société moderne, autant que la presse et les revues dont de nombreux travaux laissaient entrevoir la domination sur la pratique picturale. Si Thomson, dans son ouvrage *La République troublée. Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, analysait d'une manière univoque l'usage et la promotion de l'art par un système politique, nous avons démontré combien la résonance de la production artistique avec les problématiques du temps, qu'elles soient sociales, nationales, politiques, était à l'origine même de leur usage et de leur possible promotion militante ou idéologique, non dans un rapport de causalité, mais dans un rapport d'interdépendance et de simultanéité. Cet art de société n'en reste pas moins l'art d'une société fractionnée et circonscrite à une élite. Frederic et ses pairs, peintres bourgeois, produisaient un art d'élite pour une élite, qu'elle soit financière, cosmopolite, culturelle, intellectuelle ou politique, et qui, contrairement à l'idée que sous entend le concept d'élite, n'était en rien condamnée à l'isolement, mais a contribué, par son regard nouveau et positif sur les classes défavorisées à créer les bases solides d'une société nouvelle et d'une démocratisation culturelle certaine au tournant du XX^e siècle.

⁶ Timothy J. CLARK, Anne-Marie BONY (trad.), *Une Image du peuple Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Villeurbanne, Art ed., 1991, p. 10-11.