

Published as :

Stefan Huygebaert, “Par delà la carte postale : Localité et mise en page dans l’œuvre de Baertsoen,” dans René Vermeir, Stefan Huygebaert et Johan De Smet (red.), *Albert Baertsoen : Protagoniste fin de siècle*, Gand : Snoeck, 2022, pp. 141-192.

Par delà la carte postale

Localité et mise en page dans l’œuvre de Baertsoen

Stefan Huygebaert

i

« Ses mises en pages sont neuves, imprévues, son motif n’est jamais banal ou déjà vu. Il ne semble pas qu’il ferait la fortune du marchand de cartes postales du coin. Aucun photographe n’y aurait prêté attentionⁱⁱ. »

Paul Lambotte, 1905

« Je goûte chez ce beau peintre le souci plein de goût qui l’éloigne des motifs jolis, du pittoresque sympathique des coins visités par les touristes et photographiés par les marchands de cartes postales. Il voit, d’instinct, l’aspect significatif d’un site que personne avant lui n’avait remarqué, il en trouve la mise en page juste et nouvelle, enfin il possède la science de synthétiser les détails, de les noyer en des masses plausibles, et, par cette stylisation, il atteint à la grandeur sans jamais rien concéder au goût bourgeoisⁱⁱⁱ. »

Georges Eekhoud, 1906

Dans leurs descriptions très justes de l’œuvre d’Albert Baertsoen, les critiques belges Paul Lambotte et Georges Eekhoud soulignent un point important et résumant de façon pertinente la relation que les œuvres de Baertsoen entretiennent avec les sites qu’elles représentent. Lambotte écrit ces lignes après avoir vu deux des œuvres majeures du peintre à l’Exposition universelle de Liège en 1905 : *Soir en province (Flandre)*. *Petite place en Flandre* [ill. 3.23](#) et *Chalands sous la neige* [ill. 1.34](#) ; Eekhoud, après avoir découvert, plus tard la même année, un

bel échantillon de l'œuvre de maturité du peintre gantois lors de son exposition individuelle au Cercle artistique de Bruxelles.

L'œuvre de Baertsoen reflète son désir, en représentant un lieu existant, de fixer un instant d'immobilité, d'inviter le public à la réflexion et de lui faire partager ses propres sentiments de mélancolie. Bien qu'il ait travaillé dans des lieux ayant séduit de nombreux artistes, Baertsoen y choisissait souvent, pour ses peintures, dessins et eaux-fortes, des motifs moins évidents : caniveaux, écluses et piles de pont, ruelles perdues, placettes et coins oubliés. Le goût pour ce type de motifs remonte à la fin du XVIII^e siècle, lorsque est définie en Angleterre la catégorie esthétique du « pittoresque ». Au départ, dans l'esprit de théoriciens comme William Gilpin, Uvedale Price et Richard Payne Knight, « *the Picturesque* » désigne les qualités pittoresques d'un paysage au sens de « digne d'être peint » mais aussi de « semblable à un tableau », à mi-chemin entre un « beau » charmant, lisse, doux et un « sublime » (« *the Sublime* ») qui saisit et remplit d'effroi. L'aristocrate bien éduqué, le grand propriétaire terrien et l'homme de culture se distinguaient en percevant l'attrait et les qualités esthétiques d'un mur décrépit, d'un chemin creusé d'ornières ou d'une maison en ruine dans un paysage avec rivière méandreuse. Au siècle suivant, le sens de « pittoresque » évolue : les principes esthétiques qui le sous-tendaient sont attaqués, et peu à peu se développe chez un nombre croissant de critiques – John Ruskin en tête – un rejet de ce qu'ils considèrent comme une composante « superficielle » du pittoresque : le fait de jouir à distance de l'état délabré du logement d'autrui^{iv}.

Avec l'avènement du pleinairisme dans les années 1840, les peintres prennent en outre l'habitude de se ruer les uns après les autres sur les sites pittoresques récemment découverts. Baertsoen comptait lui aussi, à la fin du siècle, parmi ces « chasseurs de motifs dits paysagistes^v », bien qu'il se soit généralement contenté sur place de dessiner, n'exécutant le tableau définitif que plus tard dans son atelier sur la base d'indications de couleurs. Pendant sa formation tardive dans les ateliers d'Alfred Roll et d'Henri Gervex à Paris, en 1893-1894, il ressentit toutefois le désir d'un pleinairisme pur, de *peindre* sur le motif – une « soif de plein air^{vi} », selon ses propres mots.

De l'avis de bien des critiques d'art, un fossé séparait Baertsoen des nombreux peintres de paysages (urbains) pittoresques de son temps. Baertsoen évitait en effet toute superficialité et joliesse facile, tant dans le choix de l'endroit exact, des conditions atmosphériques et du moment de la journée que dans la mise en page, le cadrage et le point de vue. Outre l'attrait de l'âpreté et de la rudesse, ses œuvres conservaient ainsi une autre composante du pittoresque des origines : la possibilité de se distinguer de la masse – ou, en termes sociologiques :

d'afficher son capital culturel. Le vrai connaisseur savait apprécier la façon de voir de Baertsoen, tandis que le commun des mortels n'entendait rien à son art. « Les toiles de M. Albert Baertsoen ne sont pas faites pour captiver l'attention d'un public de touristes, car il leur manque tout ce qui est indispensable pour séduire les foules^{vii}. »

Peindre à l'heure de la « cartomanie »

Le goût du grand public était alors assimilé à ce qui se voyait sur les cartes postales illustrées ou « cartes vues », qui font leur apparition à la fin des années 1890 et suscitent une véritable « cartomanie ». Sans que l'on puisse vraiment parler d'une filiation directe, on peut citer comme précurseurs successifs de la carte postale urbaine : l'aquarelle pittoresque de la fin du XVIII^e siècle et son pendant graphique, l'aquatinte ou l'eau-forte ; la lithographie, y compris dans sa forme particulière, ultérieure, de carte porcelaine, dont Gand fut un des centres de production ; et enfin, la carte stéréoscopique (1851), basée sur la photographie, et la carte de visite (1855). Outre les sujets représentés, ces deux dernières avaient en commun avec la carte postale illustrée, en particulier s'agissant de vues de villes, qu'elles pouvaient être achetées sur place en guise de souvenirs par un public de touristes. Ce lien avec un lieu particulier atteint un sommet – au sens figuré et au sens propre – avec la première carte postale illustrée française, représentant la tour Eiffel gravée par Libonis, qu'on pouvait poster directement depuis le monument pendant l'Exposition universelle de Paris en 1889. Par la suite, se développe la carte postale illustrée proprement dite, avec des photographies de vues topographiques reproduites par lithographie ou typographie, jusqu'à son âge d'or, situé *grosso modo* entre le tournant du siècle et la Première Guerre mondiale. Le nouveau moyen de communication que constituait son précurseur immédiat, la carte postale non illustrée (1869), avait été accueilli avec méfiance et par des annonces catastrophistes prédisant l'indiscrétion du personnel de maison et le déclin de l'art épistolaire^{viii}. De manière analogue, la carte postale illustrée constituait aux yeux de nombreux critiques le nouvel étendard du pittoresque superficiel et coquet, désormais accessible pour une bouchée de pain et partagé par un public relativement large. Comme l'ont formulé Lambotte et Eekhoud, l'œuvre de Baertsoen se distinguait de ce « goût de carte postale » par sa capacité de synthèse et de stylisation.

Au voisinage du symbolisme

Il est également frappant de constater à quel point les articles sur l'œuvre de Baertsoen regorgent de mots et locutions comme « mélancolie », « vague à l'âme », « silence », « pénétrant » (par opposition à « superficiel ») et « âme des choses ». Même Léonce Bénédicté,

directeur du musée du Luxembourg à Paris, dans sa préface au catalogue de l'exposition monographique de Baertsoen chez Georges Petit, en 1919, évoque une « si pénétrante [...] mélancolie^{ix} ». Ces expressions appartiennent au vocabulaire du symbolisme, ce mouvement qui s'était propagé aux arts plastiques et qui cherchait à appréhender la réalité sous-jacente, l'invisible, le mystère et l'âme des choses. Il s'élevait par essence contre le matérialisme du réalisme, contre la représentation objective du visible et contre un rendu purement impressionniste des jeux de la lumière. Ce n'est pas pour rien qu'Hippolyte Fierens-Gevaert a qualifié Baertsoen, comme l'avait fait avant lui (dans *Le Petit Bleu du Matin*) un critique anonyme, de « frère spirituel de Maeterlinck », l'écrivain symboliste gantois que Baertsoen mettait sur le même pied que le poète et romancier symboliste Georges Rodenbach^x. Tous les termes précités s'appliquaient aussi à un grand nombre des sites où travaillait Baertsoen et sur lesquels écrivait Rodenbach. Parmi les croquis de Baertsoen figurent d'ailleurs deux projets, encore à l'état de brouillon, de couvertures pour des œuvres de Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892) et *La Vocation* (1895) **ill. 3.02, 3.03**, dont le sujet est probablement le pont de la Main d'Or^{xi}. L'œuvre de Baertsoen se distingue toutefois de celles des protagonistes belges du symbolisme pictural sur le plan formel. Les symbolistes purs et durs, comme Xavier Mellery, Fernand Khnopff ou William Degouve de Nuncques, allaient jusqu'à créer une image étrange et même irréaliste de la réalité (intérieure) en pratiquant une simplification extrême, des distorsions de couleurs, par exemple un voile de brume bleue, un fond doré ou une composition en niveaux de gris, ou en déformant la réalité topographique. Baertsoen, cependant, n'abandonna pas la technique de l'impressionnisme tardif, même s'il préférait parfois une tonalité plus grise et une touche plus large. Il restait en outre fidèle à la topographie de ses motifs – nous y reviendrons.

Dans ses représentations de lieux, il évite tout élément gracieux, charmant ou folklorique. Bien que ses paysages recèlent toujours des traces d'une présence humaine, souvent dans un environnement urbain, l'accent est mis sur la désolation, l'immobilité et la mélancolie. En 1907, le critique français André Michel décrit très justement Baertsoen comme

l'un des peintres les plus sensibles au charme intime et comme à l'âme des choses ; sans violenter ni désarticuler la technique traditionnelle, il sait l'assouplir, en présence de la nature tendrement observée, à toutes les délicatesses et aux plus poétiques suggestions du rêve intérieur^{xii}.

Dans les lieux se prêtant aux deux manières de voir, Baertsoen balançait entre pittoresque et symbolisme. Henri Kervyn de Lettenhove y a vu une synthèse entre vérité et sentiment, une « union de l'âme des choses et de leur beauté matérielle », si bien que le spectateur ne sait pas

ce qu'il doit admirer le plus : la poésie qui s'exprime dans l'œuvre ou la maestria dont témoigne sa facture^{xiii}.

Paysages sans localisation

Ce que Baertsoen cherchait avant tout, c'était à restituer un sentiment général, bien plus qu'un endroit en particulier. La valeur symbolique (symboliste) et le caractère subsidiaire du site lui-même se traduisent par des titres souvent généraux : *Le couvent, Bruges* **ill. 3.36**, *Soir à l'asile* **P.1896/07**, *Le dégel à Gand* **ill. 2.32**, *Petite place flamande* **ill. 2.71**, *Vieux port en ville morte, lever de lune* **ill. 1.40**. Pour la même raison, les monuments connus et autres points de repère sont absents de ses œuvres ou n'y jouent qu'un rôle secondaire : la tour de l'église Saint-Michel à Gand se fond presque dans l'arrière-plan, et on ne discerne nulle part le beffroi de Bruges ni le Tower Bridge de Londres. Cependant, malgré cette volonté de Baertsoen non pas tant d'immortaliser un lieu que de capturer son « âme », ses vues de villes frappent par leur exactitude topographique. Mieux encore : on disait de Baertsoen qu'il fixait sur la toile le visage de Gand – entre autres – au profit des générations futures, avant que la modernisation et les ajouts néogothiques ne l'altèrent à jamais^{xiv}.

Dès le milieu des années 1890, Baertsoen, à l'orée de la trentaine, a acquis à Paris la réputation d'un peintre qui sait comme nul autre saisir la mélancolie des villes mortes flamandes. Ces sentiments de mélancolie qu'il exprimait dans ses paysages, il les éprouvait aussi personnellement. Lui-même parlait de son spleen, attisé par les désagréments physiques qui le tourmentaient par périodes : « Mon fils pousse et grandit en âge et en sagesse – surtout – c'est vraiment ma joie dans mes moments de spleen – et j'en ai eu^{xv}. » L'artiste wallon Pierre Paulus et le critique et politicien wallon Jules Destrée témoigneront, après sa mort, de la personnalité mélancolique de Baertsoen^{xvi}. Baertsoen et Emile Claus, son proche ami, ont travaillé parfois aux mêmes endroits, et leurs tableaux ont été souvent comparés et exposés ensemble, mais cette mélancolie était la caractéristique qui les différenciait sur le plan artistique. Le critique flamand Pol de Mont et son collègue français Camille Mauclair ont opposé Claus, peintre du « paysage heureux » et d'une Flandre opulente, à Baertsoen, interprète du vague à l'âme et de la vie taciturne, fruste et opiniâtre de la Flandre pauvre^{xvii}.

Distinguo

La quête de ses motifs de prédilection a conduit Baertsoen dans des endroits où nombre de peintres l'avaient précédé. Ceux de ses contemporains qui y avaient également planté leur chevalet étaient souvent exposés avec lui, et leur exemple a été suivi jusque tard dans le

XX^e siècle. Que ce soit sur la côte belge ou dans l'arrière-pays, dans des villes médiévales comme Nieuport, Dixmude, Courtrai, Bruges ou sa ville natale de Gand, au bord de l'Escaut ou de la Lys, sur l'île de Walcheren en Zélande, sur les rives de la Tamise à Londres et jusque sur les canaux vénitiens, Baertsoen n'était jamais seul, pas plus qu'il ne fut le premier à fixer ces sites sur papier, sur toile ou sur plaque. Le critique français Raymond Bouyer s'irrite en 1904 de ce rabâchage de sites et de vues éculés proposé par les salons : « Et toujours, aux mêmes places, les mêmes Venises croupissantes, les mêmes canaux gelés, les mêmes chalands, les mêmes béguinages verts, les mêmes pignons jaunes. » Et il ajoute entre parenthèses : « la poétique maestria de M. Baertsoen ne justifie qu'à moitié ces leit-motive^{xviii} ». Dans tous les lieux précités, Baertsoen sélectionnait généralement des motifs rarement représentés, ne faisant pas partie de ces sujets conventionnels ou d'un pittoresque superficiel qui plaisaient d'office aux passants et touristes et se retrouvaient sur les cartes postales. Dans les villes multiséculaires, par exemple, il ne s'arrêtait pas sur l'architecture, mais s'intéressait toujours à la vie actuelle, de son temps, dans ce cadre chargé d'histoire. Parmi les artistes qui ont travaillé en même temps que Baertsoen dans ces endroits et dont l'œuvre montre des similitudes avec la sienne, on relève les noms de Victor Gilsoul, Ferdinand Willaert et Emmanuel Viérin. Certains critiques sont allés jusqu'à les qualifier d'épigones de Baertsoen. De notre point de vue actuel, on a effectivement l'impression que ces artistes, rien qu'à voir le choix de leurs emplacements, suivaient à la trace leur collègue gantois. C'est surtout frappant dans le cas du Bruxellois Gilsoul, qui imite Baertsoen sur les plans à la fois de la topographie et de la composition. En dehors de sa préférence personnelle pour sa région natale, Bruxelles et le Brabant, il a travaillé, exactement comme Baertsoen, à Bruges, Dixmude, Ostende et Malines, entre autres, ainsi que dans les villes néerlandaises de Veere, Dordrecht et Amsterdam. On retrouve aussi chez Gilsoul les motifs et la mise en page de Baertsoen : des canaux vus de face avec un *tjalk* (bateau typique des Pays-Bas), un caniveau jouant le premier rôle comme dans la *Grand'Rue à Nieuport* de Baertsoen ou des maisons en bordure de canal coupées en deux par le bord du tableau comme dans la vue du quai aux Tilleuls à Gand intitulée *Vieilles maisons au bord de l'eau (neige)* P.1901/02^{xix}. Dans ses rares eaux-fortes, Gilsoul n'est jamais loin non plus de son collègue gantois : *Barque délabrée à quai*, d'après son propre tableau, peint à Nieuport, intitulé *La barque abandonnée* (1905) ill. 3.04, reproduit un motif que Baertsoen avait déjà traité en gravure dans *Une épave, Heyst-sur-Mer* à la fin des années 1890 ill. 3.05^{xx}. Victor Gilsoul aussi bénéficiait d'un certain renom à Paris et y était salué comme le peintre de la mélancolie et du silence. Les similitudes entre Baertsoen et cet autre « paysagiste des Flandres^{xxi} » n'avaient pas échappé à Camille

Mauclair, notamment. Le conservateur de musée Bénédite, tout en attribuant à Gilsoul une position intermédiaire comparable à celle de Baertsoen, à savoir entre le portrait de paysage rendu à la lettre et une ambiance rendue avec sentiment, écrit à l'occasion de l'exposition Gilsoul chez Georges Petit en 1912 qu'il manque au Bruxellois « le pathétique émouvant de la palette neurasthénique » de Baertsoen^{xxii}. Mais pour une fois, Gilsoul était arrivé le premier : l'exposition monographique de Baertsoen dans la même galerie n'aura lieu que sept ans plus tard.

Sur la scène artistique parisienne, Baertsoen et Claus, plus encore que Gilsoul ou Willaert, se sont fait un nom comme les peintres du paysage flamand par excellence – principalement du paysage urbain pour Baertsoen, du monde rural pour Claus. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le critique Louis Vauxcelles, fervent admirateur de Baertsoen, ait regretté l'absence de ce dernier à l'exposition *Villes et Sites de Belgique avant et après l'invasion* organisée par Georges Petit en juin 1915^{xxiii}. Pendant la guerre, on a dit de la mélancolie de Baertsoen qu'elle était prophétique, comme si la tristesse et les souffrances engendrées par le conflit étaient déjà inscrites en filigrane dans ses paysages. Si bien que, lors de la rétrospective chez Petit en 1919, exposition qui fit couler beaucoup d'encre, une signification particulière, chargée de beaucoup d'émotion, était attachée aux œuvres de Baertsoen comme à autant de reliques d'un passé détruit par les bombardements^{xxiv}. À cette date, le maître avait déjà à son actif tout un œuvre peint, dessiné et gravé dont les sujets topographiques méritent une analyse approfondie.

Le littoral selon Baertsoen

En 1893 déjà, grâce à son exposition au Cercle artistique de Gand, le jeune Baertsoen était connu – ne fût-ce que dans sa propre ville natale – comme « l'un de nos meilleurs peintres de marines^{xxv} ». La mer, il la peignait surtout à La Panne et à Nieuport, mais on lui connaît aussi des œuvres qui ont vu le jour à Ostdunkerque, Ostende et Heyst-sur-Mer. Baertsoen se lança aussi dans l'entreprise téméraire consistant à peindre sur la plage^{xxvi}. Louis Artan de Saint-Martin, le principal peintre de marines belge avec Paul-Jean Clays, alla jusqu'à construire un atelier sur la plage de La Panne, ce qui lui permettait d'être sur l'eau à marée haute – le pleinairisme à l'extrême, mais à l'abri. Les marines peintes par Baertsoen à La Panne et ailleurs restaient généralement ancrées sur la terre ferme du fait qu'il intégrait dans l'image une barque amarrée [ill. 2.07, 2.11](#), un brise-lames [ill. 1.21](#) ou l'estacade [ill. 2.08](#). La plupart recelaient ainsi une présence humaine ou une trace de civilisation évidentes sans qu'intervienne aucune figure humaine. Baertsoen montre dans ses marines une affinité avec

l'œuvre du Néerlandais Willem Tholen [ill. 3.06](#), qui s'intéressait lui aussi à des constructions comme les écluses, embarcadères, ducs-d'Albe et estacades. Sur quelques-unes des études de Baertsoen [P.1898/03, P.1888/05, P.1898/05](#), la vue maritime est plus panoramique, même si l'on distingue la terre au loin. Une vue de la plage de Wimereux, près de Boulogne-sur-Mer, représente sa maigre production française [ill. 2.13](#).

Nieuport-Ville et Nieuport-Bains

Baertsoen a principalement peint la mer du Nord et son arrière-pays immédiat depuis la petite ville de Nieuport. Vers 1896, il invite son ami Emile Claus à passer quelques jours avec lui à la Villa Jeanne, à Nieuport, pendant le mois d'août. Pour le convaincre, il évoque les chemins gravillonnés qui permettaient de gagner à vélo les villes de Dunkerque, Bergues, Dixmude et Ostende^{xxvii}. Il est néanmoins stupéfait et manifestement désappointé par la rapidité avec laquelle le temps change à Nieuport, passant toutes les demi-heures de la grisaille au soleil et *vice versa* – ce qui n'était guère profitable à son travail : « quel sale temps pour la peinture^{xxviii} ». Outre la grande quantité de peintures, eaux-fortes et dessins que Baertsoen produisit à Nieuport, il y a d'autres indices de son attachement à la ville. En 1896, il prend la plume pour protester contre l'abattage des arbres autour de la ville. Les « grands arbres aux silhouettes tourmentées, pleines de caractère [autour de] cette très curieuse petite ville » tenaient à cœur au peintre, qui affirme à propos de Nieuport que c'est « une de nos petites cités flamandes les plus pittoresques et les plus originales »^{xxix}. En 1897, il remercie Pol de Mont pour son article élogieux paru dans la revue *De Vlaamsche School* et illustré d'un croquis fait à Nieuport^{xxx}.

Le Nieuport d'avant-guerre offrait, il est vrai, une abondance de motifs. Ce n'était pas seulement une vieille ville-musée flamande, mais aussi, grâce à Nieuport-Bains, un port de pêche doté d'un chenal et une station balnéaire, ouverte en cette fin de XIX^e siècle au tourisme côtier grâce au démantèlement des remparts et à la construction d'une voie ferrée. Cette combinaison fournissait aux fabricants de cartes postales une pléthore de vues de la Grand-Place et de l'église avec son portail sculpté, mais également du casino et des villas le long de la côte, des bateaux de pêche dans le chenal, des estacades, des fermes dans les dunes et de la plage. Deux vues de la mer près de Nieuport et une vue du portail de l'église, dans le centre-ville, délicatement éclairé, furent éditées vers 1903 en cartes postales basées sur des aquarelles^{xxxi}.

Baertsoen fixa sur la toile, à sa manière, une sélection de ces motifs, essentiellement dans les années 1890. L'artiste Auguste Oleffe, qui travailla longtemps à Nieuport, y peignit la vie des

pêcheurs. Dans son tableau *Soir de la vie* [ill. 3.07](#), il montre au premier plan un homme coiffé d'une casquette et une femme enveloppée dans une mante, chacun avec sa posture, sa gestuelle et ses expressions singulières. Baertsoen était déjà actif à Nieuport avant qu'Oleffe ne s'y établisse en 1895. Sa vision des conditions de vie des pêcheurs n'était pas moins sombre que celle d'Oleffe, mais il mettait plutôt l'accent sur le décor et le paysage, dans lesquels les êtres humains évoluent telles des ombres ou de vagues figures vues de dos^{xxxii}. Néanmoins, il lui arrive à lui aussi, de temps à autre, de montrer des gens au travail, par exemple dans *Matin de neige en Flandres. Cordiers sur les remparts* [ill. 2.23](#). Baertsoen choisit à nouveau un titre général, où l'atmosphère mélancolique entourant ce travail manuel exécuté dans un environnement glacial l'emporte sur la localisation exacte. De toute évidence, le plus important pour l'artiste était l'« effet de neige ». Comme Constantin Meunier et Alexandre Marcette, il était fasciné par le chenal de Nieuport, et en particulier par les estacades et les chalands à marée basse.

Dans la ville elle-même, l'église Notre-Dame avec son imposant portail était une source d'inspiration non seulement pour les éditeurs de cartes postales, mais aussi pour de nombreux artistes. Omer Coppens l'a peinte plusieurs fois, notamment dans son impressionnante toile *À Vêpres* [ill. 3.08](#)^{xxxiii} où il met en scène d'énigmatiques figures en mantes noires, dont une en train de prier bras ouverts devant une statue du Christ en croix – une de ces démonstrations de piété de l'époque qui marquèrent aussi Rodenbach^{xxxiv}. Baertsoen représente également des femmes vêtues de mantes [P.1894/03](#). Chez lui, le portail est figuré à droite et caché par un tronc d'arbre, loin du centre de la composition. Du fait de la ligne d'horizon élevée, le sol remplit la majeure partie de la surface du tableau – une construction que Baertsoen appliquera pendant toute sa vie. Dans une autre composition, tournant le dos au portail, il dirige son regard vers les arbres devant l'église dont on ne distingue plus que les contreforts. À nouveau, toute son attention va aux dalles et au pavement grossier. Emmanuel Viérin a d'une certaine manière imité ce choix insolite en 1899 lorsqu'il prit pour motif, par une journée ensoleillée, non pas le portail de l'église mais les arbres et les maisons alentour^{xxxv}.

C'est probablement à Ramskapelle, près de Nieuport, que se dressait le long mur blanc mystérieux qui attira l'attention de Baertsoen. *Le mur blanc, Flandre* [ill. 1.30](#) aboutit dans la collection de Georges Rodenbach, dont il devint manifestement l'une des œuvres préférées^{xxxvi}. Avec *La Grand'Rue à Nieuport, le matin* [ill. 3.11](#), Baertsoen a peint une vue originale de la ville : il représente une large rue de Nieuport, peut-être la rue Haute, de telle manière que le caniveau sur le côté devient le motif principal. Un an plus tôt, il avait appliqué le même procédé à la Ropheerdstraat, à Bruges. Un pastel de Jan De Clerck, *La Grand'Rue à*

Nieuport de 1904 **ill. 3.10** peut presque être considéré comme une copie de cette vue de ville de Baertsoen^{xxxvii} ; Victor Gilsoul suivit les traces de Baertsoen avec un motif analogue dans une vue de village ; et le procédé eut également une influence sur Jules De Bruycker, dont la remarquable carrière d'aquafortiste trouva son impulsion chez Baertsoen^{xxxviii}.

Le long de l'Escaut – Audenarde, Termonde, Mariakerke, Anvers, Doel

L'Escaut intriguait Baertsoen, et pas seulement dans sa ville natale de Gand. À travers toute son œuvre, sa route croise le cours du fleuve, depuis le paysage urbain d'Audenarde jusqu'à Doel, village de Flandre-Orientale à l'embouchure de l'Escaut occidental, en passant par Termonde et le Bas-Escaut. De même qu'il sillonnerait la Zélande à partir de 1897 avec son propre *Fafner*, peut-être avait-il, dans les années 1880, glissé sur les eaux de l'Escaut sur le *May Queen* de son père. Au bord de l'Escaut aussi, il cherchait des motifs de paysage, mais alors qu'il mènerait sur le *Fafner* une vie sociale active, entouré d'amis lui tenant compagnie dans sa résidence d'été itinérante, la période passée sur les bords de l'Escaut se caractérise par une solitude volontaire. Il séjourna assez longuement à Doel en 1887-1888, avec pour seule compagnie une servante sexagénaire^{xxxix}. Une vue d'une ferme de Doel **P.1889/01** à la composition géométrique et symétrique est l'un des souvenirs de cette époque, qui prouve en même temps que ce n'étaient pas toujours les eaux du fleuve qui fascinaient Baertsoen, mais tout autant les villes et les villages le longeant.

Si l'on suit, dans le sens du courant, le chapelet de villes et villages en bordure de l'Escaut, en commençant par Audenarde, on se rend compte que, dans cette ville, Baertsoen semble avoir oublié l'Escaut. La première chose qu'il a dessinée et gravée, et dont il tirera plus tard une lithographie, c'est l'imposante silhouette de l'église Sainte-Walburge avec sa tour de quatre-vingt-huit mètres dominant les maisons de la Grand-Place. L'intérêt pour ce monument bien connu est inhabituel pour Baertsoen. Plus encore : n'eût été l'étonnante figuration en silhouette, sa lithographie aurait tout eu de la carte postale.

À Termonde, son regard tombe en 1887 sur un chaland enneigé avec, sur la rive opposée, la corderie Vertongen-Goens. Cette toile est considérée comme annonciatrice de ses vues industrielles de Liège, car on y trouve déjà les ingrédients de ces dernières : une neige triste recouvrant des barques amarrées et un arrière-plan gris de silhouettes de cheminées. Sur une toile beaucoup plus grande, désignée erronément, dans l'inventaire du legs Scribe, comme *L'Escaut à Termonde*, ce n'est pas l'Escaut mais la Dendre que Baertsoen a peinte en 1887, avant l'écluse, près de l'embouchure, non loin du chemin du halage. On reconnaît à droite sur

le tableau la construction en brique du bastion 9, qui faisait partie de la ceinture fortifiée remontant à la période hollandaise et aux débuts de l'indépendance de la Belgique^{xl}.

Un peu plus loin en aval sur l'Escaut, dans le pays de Termonde, se trouve le village de Mariakerke. L'endroit a charmé entre autres artistes Isidore Meyers et Valerius De Saedeleer [ill. 3.16](#), qui y ont peint des bateaux amarrés (resp. KMSK d'Anvers et Stedelijk Museum d'Alost). Baertsoen y a réalisé une des premières vues qu'il publierait également en gravure. Sur cette eau-forte de la première heure, qui est plutôt une vue de village comme l'indique son titre, *Au village* (1887), l'Escaut n'est pas plus présent que sur le paysage précité montrant l'église Sainte-Walburge, à Audenarde : outre le clocher pointu, on voit des caniveaux bien en évidence et les plinthes de façades noires qui retiendraient son regard en d'innombrables endroits par la suite^{xli}.

Autour de 1887-1888, mais aussi au début des années 1890, Baertsoen représente le tronçon de l'Escaut qu'on appelait au XIX^e siècle le Bas-Escaut. Cette portion du fleuve, peu avant Anvers et l'estuaire, est très différente de la portion du même nom lorsqu'elle traverse le centre de Gand, qu'on appelle aussi le « Reep ». Dans le bassin du Bas-Escaut, autour de Doel notamment, l'élargissement du fleuve offrait un spectacle intéressant. Les rives opposées, très éloignées l'une de l'autre, étaient encore tout juste visibles sous l'aspect de fines bandes délimitant l'immense étendue d'eau, comme on le voit sur le paysage désolé de *L'Escaut à Doel* [ill. 2.03](#). Les paysages du Bas-Escaut d'Artan et Richard Baseleer révèlent le même pouvoir d'attraction. Frans Van Leemputten a peint le même Escaut à Doel « à la Daubigny », depuis une barque : *Impression de l'Escaut* (1884)^{xlii}.

Ce n'est pas un hasard si Baertsoen a peint ses toiles les plus grandioses sur les bords du majestueux Bas-Escaut. *Au Bas-Escaut. Derniers rayons, pêcheurs amarrés*, une œuvre de 1888 (187,5 × 301,5 cm) [ill. 1.14](#), couronnée d'une médaille d'or, et *Soir de pêche* (180 × 290 cm), montré pour la première en 1893 et exposé en 1896 sous le titre de *Soir de pêche, Bas-Escaut* [ill. 3.14](#), sont des œuvres d'envergure muséale. Outre leurs dimensions, les nombreuses figures humaines sont également exceptionnelles pour Baertsoen. *Soir de pêche*, surtout, se caractérise par une activité inhabituelle des pêcheurs, animation qui contraste fortement avec la passivité des trois pêcheurs de *Derniers rayons*, assis dans leurs barques, les yeux dans le vague. Ici aussi, c'est la mélancolie qui domine, à cause des tons gris terne et bruns et de l'ambiance de tombée du jour. Mais plus encore que les masses d'eau, ce sont les personnages qui tiennent le rôle principal. Après le succès de *Derniers rayons*, Baertsoen en a peint en 1895 une deuxième version, de format tout aussi imposant (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) [P.1895/06](#).

Pour finir, la vue de la fameuse rade d'Anvers telle que la représente Baertsoen P.1888-1889/02 est tellement difficile à identifier – il s'agit probablement d'une étude préparatoire – qu'il serait inopportun de la mettre en regard de l'œuvre de peintres connus ayant traité le même motif, comme Paul-Jean Clays ou Isidoor Opsomer.

L'hinterland – Mariakerke

Un autre Mariakerke, petite localité de Flandre-Occidentale située à l'ouest d'Ostende, était connu, peu avant le tournant du siècle, comme petit village de pêcheurs authentique, perdu dans les dunes, avec des maisonnettes rassemblées autour de l'église Notre-Dame-des-Dunes. Alfred William Finch a vécu un temps dans ce village qui, outre Baertsoen, a attiré d'autres artistes encore. Après une œuvre de jeunesse datée de 1876, l'Ostendais James Ensor a encore réalisé plusieurs œuvres prenant Mariakerke pour sujet dans les années 1880. Outre quelques maisonnettes, il a dessiné et gravé le village dans les dunes vu à distance sous différents angles. Vers 1892, Baertsoen a peint deux vues du village, qui se trouvait à un jet de pierre de la maison familiale sur la digue d'Ostende. Semblablement à l'une des rares cartes postales illustrées de Mariakerke éditées avant la Première Guerre mondiale, Baertsoen a représenté une vue panoramique du village depuis l'ouest, avec l'église au milieu **ill. 3.16**. Sur un autre tableau, il montre l'église en plus gros plan **ill. 2.21**.

Mais le village menaçait de perdre son visage unique : dès les années 1880, il était question de promoteurs qui comptaient y faire sortir de terre tout un nouveau quartier^{xliii}. En 1894, deux ans après que Baertsoen avait peint son panorama, la petite église qui tombait en ruine était menacée de démolition. James Ensor et Léon Dardenne lancèrent alors une campagne de protestation^{xliv}. Parallèlement, les rangées de maisons mitoyennes de la ville d'Ostende, en pleine expansion, commencèrent à se rapprocher de Mariakerke, jusqu'à ce que le village finisse, en 1899, par être absorbé administrativement par la ville, tandis que la digue de mer était prolongée d'Ostende à Middelkerke. La vue panoramique de Mariakerke qu'Ensor peignit en 1897, comme une deuxième version de 1901 (Mu.ZEE, Ostende) **ill. 3.15** basée sur une gravure et donc en miroir^{xlv}, est très comparable, par son point de vue occidental, à l'œuvre de Baertsoen. Ce dernier avait à nouveau opté pour une ligne d'horizon élevée, tandis qu'Ensor parvient, grâce à un point de vue un peu plus bas, à faire flotter sur le village un ciel nuageux plein de fantaisie. Fait inhabituel pour Baertsoen, attaché à une représentation fidèle, le soleil couchant, qui plonge déjà dans l'ombre les dunes en pente du premier plan, gomme des détails tels que les baies à claire-voie et les abat-sons du clocher blanc. C'est aussi le cas sur une autre toile peinte par Baertsoen à Mariakerke, où le soleil couchant coupe le clocher

en deux parties, l'une d'ombre et l'autre de lumière. Anna Boch joue d'une autre manière de ce clair-obscur lorsqu'elle place en 1893 une scène de dévotion dans l'ombre du portail de l'église (Mu.ZEE, Ostende). Auparavant, en 1889, Constantin Meunier y avait situé des manifestations de piété populaire à l'occasion d'une bénédiction de la mer (Musée Constantin Meunier, Ixelles).

Dixmude –jadis une petite Bruges

La constance de Baertsoen, dans sa manière de voir et dans son style, lui a valu divers qualificatifs au cours de sa vie. Il a été le peintre de beaucoup de choses : « le peintre de béguinages », « le peintre de neige », « le peintre des canaux », « le peintre de Gand et de Bruges » et, par-dessus tout, « *the painter of dead cities* », comme le surnomma Gabriel Mourey dans son article paru sous ce même titre dans *The Studio* en 1898. L'artiste corrobora ce dernier surnom en 1904 avec sa série d'eaux-fortes intitulée *Villes Mortes*^{xlvi}.

Il n'était pas rare, comme cela arrive encore, que l'on confonde entre elles les soi-disant villes mortes de Flandre ; les images de Dixmude, Furnes et Bruges étaient déjà difficiles à distinguer à l'époque, notamment en raison de titres très généraux.

Baertsoen contribua à cette confusion lorsqu'il donna à un tableau représentant le pont de la Grande Digue à Dixmude le titre indéfini de *Vieux quai, en novembre* P.1897/08^{xlvii}, insistant par la même occasion sur la période de l'année, saison mélancolique par excellence. Même chose pour la version au pastel P.1898/01, qu'il situe toutefois dans le blafard mois de décembre. Son tableau dénote à nouveau un choix original, qui sera encore une fois imité : Paul Leduc représentera le même méandre et le même pont. Le béguinage de Dixmude, qu'Omer Coppens et Emmanuel Viérin, entre autres, ont traité dans plusieurs œuvres et qui faisait les délices des photographes de cartes postales, aurait été un choix plus évident. Un article paru dans le journal néerlandais *De Maasbode* en 1914, vantant les mérites de la ville du Westhoek, soulignera ainsi le silence qui y règne et conseillera en particulier la visite du petit béguinage « où les peintres flamands vont chercher leur inspiration mystique et où vous-même goûterez la poésie des béguinages^{xlviii} ».

Dixmude et son patrimoine architectural étaient au cœur de *The Tragedy of Dixmude*, une exposition organisée à Londres au début de la Première Guerre mondiale (1915) par l'English Committee for the City of Dixmude, sous la présidence de Frank Brangwyn. Avant la guerre, les œuvres de ce Britannique né à Bruges côtoyaient souvent celles de Baertsoen dans les salons parisiens et les expositions de la Société Nouvelle^{xlix}. Brangwyn lui-même exposa neuf de ses œuvres sur Dixmude. L'initiative, à laquelle participaient, outre Brangwyn, d'autres

artistes belges et français, parmi lesquels Léon Bonhomme, Omer Coppens, Victor Gilsoul et Paul Leduc, montre bien l'intérêt porté à Dixmude par les artistes avant la guerre. Tout à coup, leurs figurations de cette ville flamande désormais détruite avaient pris valeur de documents d'histoire. Plus que tout autre, Omer Coppens était *le* peintre de Dixmude, avec dix œuvres exposées, dont certaines seraient éditées en cartes postales. Baertsoen était également représenté dans l'exposition londonienne et, comme les autres participants, il fit don de son œuvre aux « bourgmestre et citoyens de Dixmude en mémoire de leur précieux patrimoine de trésors historiques et architecturaux, qu'ils ont perdu à cause de la destruction totale de leur ville pendant la Grande Guerre^l ». Il s'agissait probablement d'une estampe montrant sa vue de canal à Dixmude.

Après la guerre, une aquarelle de Baertsoen représentant Dixmude sera reproduite sous forme de carte postale illustrée en couleur **ill. 3.17**. Cette aquarelle occupe une place à part dans son œuvre. La carte postale fut éditée dans la série *Asiles des soldats invalides belges*, une initiative lancée en Angleterre autour de 1915 pour financer, par la vente de cartes postales illustrées et de reproductions d'art, des logements pour les vétérans blessés^{li}. Sur la carte postale de Baertsoen, on voit l'église Saint-Jean et les maisons alentour gravement endommagées et recouvertes de neige. Malgré la thématique sinistre, c'est la composante pittoresque qui l'emporte. Comparée à la vue d'Ypres en flammes (1915) par Alfred Bastien, parue dans la même série, la carte postale de Baertsoen donne même une image charmante de Dixmude. Les paquets de neige qui cachent les plaies des bâtiments et le ciel bleu foncé lui donnent plutôt l'air d'une carte de vœux de Noël. La pochette de vues de Dixmude, Ypres et Nieuport éditée par Omer Coppens en 1914-1915 était d'un plus haut niveau ; il espérait d'ailleurs qu'elles feraient office de « témoins d'une époque idéale » et de références pour la reconstruction^{lii}.

Gand de ma fenêtre – « Le peintre de Gand »

Gand n'est rien moins qu'une ville aimable. Gand ne tentera jamais l'amateur de pittoresque superficiel, mais c'est une ville pleine de caractère, dont le moindre aspect trahit l'âme volontaire et le passé violent^{liiii}.

Par rapport à d'autres villes flamandes où Baertsoen a été actif – Bruges, Nieuport, Courtrai, Dixmude –, le pittoresque de Gand sautait moins aux yeux. La ville avait été modernisée au XIX^e siècle et « hausmannisée » par le traçage de boulevards puis la démolition des maisonnettes adossées aux églises. Cette modernisation atteignit son apogée avec le plan dit Zollikofer-Devigne, élaboré en 1880 pour le quartier s'étendant entre la gare du Midi et le centre historique^{liv}. Il faudra attendre l'approche de l'Exposition universelle de 1913 pour qu'on s'intéresse à la couleur locale et à la réalisation de nouvelles perspectives permettant par exemple de découvrir le quai aux Herbes. Cette attention nouvelle portée au potentiel pittoresque de Gand ne tombait bien entendu pas du ciel. Attiré par le paysage que composaient les béguinages, les maisons de guildes et le château des comtes de Flandre, Louis Daguerre, le pionnier de la photographie, avait intégré une vue de Gand dans son célèbre diorama parisien^{lv}, et Armand Heins, qui avait enseigné à Baertsoen la technique de l'eau-forte, avait immortalisé à la belle époque le vieux Gand pittoresque^{lvi}.

Ce surprenant alliage de modernité et d'assainissement, d'une part, et de potentiel pittoresque, d'autre part, allait tout à fait dans le sens des aspirations artistiques de Baertsoen, ou plutôt : c'est cet alliage même qui a façonné Baertsoen. Comme le font observer Steven Jacobs et Bruno Notteboom, la modernisation initiale de Gand donna plutôt lieu, dans l'ensemble, à la création de larges échappées. Avec les nouveaux boulevards, les monuments se retrouvaient presque automatiquement représentés isolément depuis une certaine distance^{lvii}.

C'est finalement dans son propre environnement que Baertsoen trouva ce qu'il cherchait : les aspects mélancoliques du paysage urbain de son temps. C'est à plus d'un titre, en effet, qu'il mérite le surnom de « peintre de Gand » que Charles Bernard lui attribua lors de son exposition rétrospective à Bruxelles en 1921^{lviii}. Car non seulement Baertsoen était un enfant de cette ville, où il avait son atelier et où il vécut toute sa vie, mais il sut aussi en faire le portrait comme personne. En 1905 déjà, un article de presse l'appelait le « peintre ému et austère des beautés secrètes de sa ville natale^{lix} ». Découvrir ces beautés secrètes n'était pas tâche aisée ; de prime abord, en effet, Gand était nettement moins attrayante que Bruges : rues banales, maisons grises, avenues désertes, cités et quartiers ouvriers, bâtiments industriels ayant pénétré jusqu'au cœur de la ville. Ici, le beau ne fleurissait pas à tous les coins de rue, il fallait parvenir jusqu'à l'âme et jusqu'au caractère intime de la ville. Dans sa ville natale non plus, Baertsoen ne jeta pas son dévolu sur les monuments ou les vues les plus connus, sur la poésie superficielle ou l'intérêt archéologique du vieux Gand pittoresque de Heins, mais sur des endroits oubliés, apparemment sans valeur architecturale particulière. Chez Baertsoen, pas de vues du marché aux Grains ni de la place du Marché du vendredi depuis quelque place ou

tour, et pas de château des comtes de Flandre ; il leur préférait des cités et placettes populaires aujourd'hui oubliées ou disparues, comme le Luizengevecht ou la rue vieille des Meuniers, et des vues de quais avec un cadrage insolite. Parfois, il faut bien chercher pour trouver des points de repère, mais dans *Au béguinage, matin de neige* [ill. 3.19](#), par exemple, on est dans le Grand Béguinage. Ces motifs faisaient de Gand une « ville flamande » interchangeable avec les autres villes présentes dans l'œuvre de Baertsoen, comme l'atteste le titre d'un autre paysage urbain gantois, *En ville flamande, le soir* [ill. 2.30](#) (1892).

En tant que portraitiste de sa ville natale, Baertsoen surpassait ses contemporains et ses concitoyens. Son beau-frère et compagnon de route Georges Buysse a peint les docks et les eaux gantoises, et son mentor Gustave den Duyts s'est également fait remarquer par une vue panoramique de Gand datée de 1887^{lx} ; Ferdinand Willaert, Alfons De Cuyper et – du moins à l'époque – Gustave De Smet sont également considérés comme des peintres de Gand, et Willaert et De Cuyper avaient eux aussi une prédilection pour la ville vue sous la neige. Mais les critiques les considéraient souvent comme des épigones de Baertsoen dans leur manière de peindre Gand. De Smet avait ainsi « une sorte de poésie mélancolique jusqu'à la tristesse dont on ne peut se défendre et qui semble personnelle même alors qu'on constate certains emprunts à l'art et surtout à la conception de Baertsoen^{lxi} » ; Willaert essayait d'imiter Baertsoen pour évoquer l'âme de Gand, « mais le voisinage de Baertsoen est véritablement terrible pour cet artiste, d'ailleurs consciencieux et méritant^{lxii} ». Même de Buysse, on finit par dire qu'il avait regardé faire Baertsoen^{lxiii}.

Après M. Baertsoen, il ne restait plus grand chose à dire [à propos du Salon du Champ-de-Mars de 1897], semble-t-il, et si MM. Willaert et Buysse ne renouvellent pas un peu leur manière, les béguinages et les canaux flamands deviendront bientôt d'une banalité insupportable^{lxiv}.

Enfin, Alfons De Cuyper, proche ami et protégé de Baertsoen, marcha à son tour dans ses pas avec ses vues enneigées de Gand.

Canaux et quais de Gand

C'est surtout avec l'exposition du Cercle artistique de Bruxelles en 1905 que Baertsoen s'est fait connaître comme le peintre de Gand, grâce à deux pièces provenant de musées qui ne manquèrent pas d'attirer l'attention : *Le dégel à Gand* [ill. 2.32](#) et *Chalands sous la neige* [ill. 1.34](#). Ce sont ces mêmes œuvres gantoises qui lui ont valu une autre épithète, celle de « peintre de neige et des canaux^{lxv} ». La neige couvrant les bateaux à fond plat n'était pas de

la neige fraîche mais, comme l'a fait justement remarquer Fierens-Gevaert, « une neige de la veille^{lxvi} ».

L'acquisition du *Dégel* en 1904 fut la troisième et dernière acquisition par le musée du Luxembourg d'une œuvre de Baertsoen, dix ans après *Vieux canal flamand* [ill. 2.29](#)^{lxvii}. Pour réaliser cette dernière, peut-être son œuvre la plus connue, il a suffi au peintre de regarder par la fenêtre de son atelier. En 1914, il donnera à une vue identique, quoique cadrée différemment, le titre *De ma fenêtre (Le Quai aux Tilleuls à Gand)* [P.1910/03](#). Si Baertsoen, avec sa vue de ville à vol d'oiseau, semble suivre les traces d'impressionnistes comme Caillebotte, Pissarro ou Monet, les différences sont de taille. Avec leurs vues sur les boulevards parisiens, empreintes de la nouvelle vision photographique – et même, dans le cas de Monet, peintes depuis le balcon d'un atelier de photographe –, les impressionnistes français célébraient la ville bouillonnante, généralement pendant une saison lumineuse que leur peinture claire mettait en évidence. Baertsoen, au contraire, montre une ville presque déserte dans les conditions météorologiques les plus déprimantes : pendant le dégel, quand même le pittoresque réconfortant des froides journées de neige s'est évanoui. Dans son cadrage, il utilise le parapet bordant le canal de la Coupure comme repoussoir qui, associé au méandre de la Lys, donne de la profondeur à son tableau. Le palais de justice d'inspiration palladienne de Louis Roelandt est relégué à l'arrière-plan – et en partie amputé –, comme si Baertsoen refusait au bâtiment le rôle de point de repère. La mélancolie émanant de cette toile a été acclamée de toutes parts. Ce sentiment ne tenait pas à l'endroit mais venait de l'artiste, comme l'atteste une carte postale annotée, envoyée en octobre 1902, représentant exactement le même coude du quai des Tilleuls [ill. 3.20](#), dont l'expéditeur insiste sur la gaieté qui se dégage de l'endroit : « Comment trouve tu cette vue ! C'est souriant n'est pas [*sic*] ^{lxviii}. »

Peu avant la guerre, Baertsoen réalise une troisième et définitive version d'une vue du pont aux Herbes : *Soir sur les quais* (ou *Fin de journée sur les quais*). Tout comme les versions de 1905 et 1911, la toile finale de 1914 [ill. 1.55](#) (que le peintre échangea contre sa deuxième version, qui avait été acquise par les MRBAB en 1912) montre une animation inaccoutumée. L'interprétation de Baertsoen diffère des représentations que Willaert ou De Bruycker ont données de l'endroit. Le mouvement des passants et de la carriole est tempéré par le choix du moment de la journée. C'est le soir, ce qui implique à la fois l'intensité du soleil couchant sur les façades du quai aux Herbes, en face, et la mélancolie des ombres sur le quai aux Grains. Sur le quai de la Grue, notamment dans *Vieilles maisons au bord de l'eau (neige)* [P.1901/02](#), Baertsoen adopte une perspective frontale, ainsi qu'il l'avait déjà fait à Malines. Comme à Dordrecht, il limite l'image à une vue tronquée des façades et aux reflets dans l'eau. Avec son

Quai de la Grue à Gand P.1905/10, moins strictement frontal, Baertsoen prouve, selon Fierens-Gevaert, qu'il n'a pas besoin de gris pour suggérer une atmosphère mélancolique. Quant à savoir si l'artiste fit effectivement, comme l'affirme le critique, peindre les balustrades en blanc pour qu'elles ressortent mieux sur son tableau, la chose est difficile à prouver, mais cela illustre en tout cas la réputation qu'avait à l'époque Baertsoen d'être un artiste riche et influent^{lxix}.

La Lys, artère de la ville, a toujours fasciné Baertsoen. À nouveau, ce ne sont pas les monuments célèbres qui retiennent son attention, mais d'autres façades, notamment celle symétrique du bâtiment Empire que le facteur de pianos Van Hyfte défigura sur un côté par de grands lettrages publicitaires ou les petits pavillons de jardin octogonaux. Baertsoen a traité le reflet dans l'eau du bâtiment dans plusieurs peintures P.1910/01, P.1910/02, P.1910/08, ill. 2.40 et dans une eau-forte E.1910/05. Peu avant la guerre, il peignit le même édifice vu latéralement P.1914/03.

En 1922, il peint pour la dernière fois le quai aux Tilleuls sous la neige, la même vue depuis son atelier qui formait le décor de son *Dégel. Le Quai aux Tilleuls, hiver à Gand* P.1922/01 constitue ainsi un aboutissement symbolique dans le choix tant du lieu que des conditions météorologiques. En 1919, Anton Kerschbaumer avait fixé sur papier le même méandre de la Lys, dans un style expressionniste radicalement moderne ill. 3.21^{lxx}. Que Baertsoen soit resté tout ce temps fidèle à son propre style, jusque dans sa dernière vue de ville, est révélateur.

Quartiers populaires – la rue vieille des Meuniers et le Luizengevecht

La rue vieille des Meuniers, située dans le faubourg de Terplaeten, avait encore un caractère rural à la fin du XIX^e siècle. Les maisons sur l'esplanade au bord du Muinkschelde, la partie canalisée de l'Escaut, étaient des fermes avec des terres agricoles. Après de multiples études de ces maisons, Baertsoen réalise une composition qui lui vaudra de nombreux éloges, intitulée *Soir en province (Flandre). Petite place en Flandre* ill. 3.23. Le titre n'est pas le seul élément qui nous fait quitter Gand et son cadre urbain pour un bout de Flandre anonyme : la rue, qui ressemble plus à une place, était pavée ; mais de la façon dont elle apparaît, remplissant une bonne part de l'image à cause de la ligne d'horizon élevée, elle fait l'effet d'un chemin de terre ill. 2.70. Les enfants que Baertsoen y a représentés se retrouvent sur les rares photos de l'endroit qui sont conservées ill. 3.25, debout sur la place ou sur les seuils des maisons, fixant le photographe des yeux^{lxxi}. Baertsoen ne regarde pas vers l'Escaut, direction dans laquelle on peut encore voir aujourd'hui un vestige des anciens remparts : la Poivrière, une égauchette. Nulle trace du fleuve ni de la ville. L'endroit était du reste tellement isolé et

inintéressant que même les photographes omniprésents et les éditeurs de cartes postales n'y allaient jamais. Ils préféraient orienter leurs appareils vers l'abbaye Saint-Pierre et le quai des Moines, en intégrant éventuellement la Poivrière au premier plan à titre de curiosité, mais sans les maisons de la rue vieille des Meuniers sur l'autre rive. L'expéditeur d'une carte postale datée de 1913 [ill. 3.24](#) s'est chargé lui-même du travail et a représenté la vue depuis la place avec la Poivrière en face^{lxxii}.

Au XIX^e siècle, il y avait à Gand des dizaines de courées autour desquelles se pressaient des logements ouvriers construits par des industriels, qu'on appelait « cités » en flamand comme en français. Certaines de ces cités avaient des surnoms : Batavia, le Kattenberg ou le Luizengevecht, à côté du Veergrep. Elles avaient la réputation de quartiers à problèmes à cause des conditions de vie insalubres qui y régnaient. Cependant, certaines avaient un côté pittoresque – de loin, et un pittoresque pas entièrement conforme avec les principes du « pittoresque noble » selon Ruskin. Dans le cas du Veergrep, cela tenait pour beaucoup à sa situation au bord de la Lys et aux berges escarpées menant à la rue de la Porte de Courtrai. De ce fait, une vue de face depuis le quai de la Biloque, sur la rive opposée (comme sur une carte vue éditée par Nels), offrait une vision d'ensemble de la placette fermée sur trois côtés par des maisons ouvrières aux plinthes de façade noires, le quatrième côté donnant sur l'eau. La curiosité de Baertsoen a aussi été excitée par la rue voisine, le Luizengevecht, également pentue, d'où il peignit une autre vue sur les maisons blanches du [Veergrep](#). Aussi il faisait une composition frontale montrant la rue boueuse depuis la rive opposée ([ill. 2.35](#)). Comme si le spectacle n'était pas encore assez désolant, il choisit de le montrer sous un ciel gris et dans la neige. Dans son paysage, c'est la berge, qui semble se déverser dans la rivière, qui est en point de mire.

Une fois de plus, Baertsoen omet toute présence humaine dans sa cité crépusculaire. Alexandre Marcette le suivra dans ce choix, quoique par temps plus clair^{lxxiii}, au contraire d'artistes comme De Bruycker, Willaert et Breitner. Outre le reflet dans l'eau de la cité, Jules De Bruycker montre dans son eau-forte de 1906 [ill. 3.26](#) l'atmosphère populaire de la placette, avec des enfants et des femmes debout entre les draps blancs accrochés aux cordes à linge et, tout en haut de la pente, en position dominante et faussement moralisatrice, l'estaminet. Dans une aquarelle de 1907, le Néerlandais George Hendrik Breitner [ill. 3.27](#) peint le reflet de la cité dans l'eau lisse et une chaude lumière vespérale caressant les toits du Veergrep^{lxxiv}. Ferdinand Willaert, pour sa part, fait étinceler au soleil les façades blanches de la placette, où un charmant groupe d'enfants fait oublier toute la misère potentielle du quartier. Le jeune Gust De Smet procède autrement : il peint depuis la petite place, en

regardant à l'intérieur d'une de maisonnettes, avec à l'arrière-plan le quai de la Biloque sur l'autre rive^{lxxv}.

Doit-on parler d'une coupable omission de la part de Baertsoen dans sa *Petite cité au bord de l'eau, le soir, Flandre* **ill. 3.28** ? Serait-ce ce qu'Huguette Van de Woestyne-Vanagt voulait dire lors de l'exposition de 1972 : « Et cependant ses œuvres ne renferment jamais la moindre accusation contre les détreffes sociales. Ce sont simplement des descriptions picturales qui traduisent exclusivement et complètement ses états d'esprit^{lxxvi}. » ? En tout cas, le quotidien socialiste *Vooruit* s'offusqua de l'acquisition par la Ville de Liège du *Luizengevecht sous la neige* : « une toile qui sera payée quelque 6 mille francs, sombre, sale, affreuse et sinistre, et dans laquelle personne au monde ne saurait trouver de l'art^{lxxvii} ». Non sans perfidie, le journal ajoute : « les spécialistes prétendent que c'est une œuvre d'art » parce qu'elle a été « exécutée suivant les préceptes classiques d'une formation académique. Le commun des amateurs d'art n'y puise aucune inspiration et la dépasse avec une impression désagréable^{lxxviii} ».

Les toits de Gand

Avec les deux versions des *Toits de Gand* datées de 1920 **ill. 1.64, 1.65**, Baertsoen renouvelle un ancien procédé, à savoir représenter une même vue dans un cadrage identique avec et sans neige. La version sans neige est restée inachevée. La composition fait inévitablement penser aux *Toits d'Ostende*, d'Ensor, une œuvre que ce dernier a peinte en 1884 en regardant par la fenêtre de son atelier mansardé. Chez Baertsoen, toutefois, il ne s'agit pas d'une vue depuis son atelier, mais de la vue depuis les toits d'Ons Huis (« *Socialistische werkersverenigingen* ») sur la place du Marché du vendredi. L'aile reliant la maison du peuple avec la Meersenerstraat n'était pas encore finie à l'époque, de sorte qu'on ne voit pas la tourelle. En revanche, on reconnaît la façade remaniée à l'angle de la Langemunt et de la place du Grand Canon, l'église Saint-Michel, la tour de l'horloge de l'hôtel des Postes et, sur la version inachevée, l'immeuble néoclassique sis près du pont de la Boucherie. La façade insolite, bien visible sur le tableau, concorde avec le pittoresque tel que le critique britannique John Ruskin l'avait redéfini vers le milieu du XIX^e siècle : des bâtiments présentant des traces de construction et de remaniements.

Les liens étroits que Baertsoen entretenait avec la ville de Gand ont incité Karel van de Woestijne à le qualifier, de façon posthume, de

double Gantois, excessivement enraciné dans le sol de sa ville natale [...] C'était Gand et rien que Gand, je veux dire l'esprit gantois, l'éternel sentiment gantois qu'il cherchait et retrouvait d'instinct en voyage, par exemple à Londres pendant la guerre ; les eaux

pesantes et les bâtiments robustes, de préférence dans un crépuscule morbide, qu'il considérait je dirais presque comme une vocation choisie^{lxxix}.

Zélande : Walcheren via Terneuzen

À la fin du XIX^e siècle, la province de Zélande aux Pays-Bas, et en particulier l'île de Walcheren, était une destination touristique très prisée, avec pour conséquence la production de quantités énormes d'imprimés touristiques – comme ceux qui ont fait le renom de l'aquarelliste belge Henri Cassiers. Des affiches des chemins de fer belges datant des années 1890 vantent ainsi des excursions estivales à Walcheren, proposées à prix réduits. On prenait le train de Bruxelles à Terneuzen, un trajet d'environ deux heures et demie ; ensuite, en une heure et quart, on ralliait le port de Flessingue par bateau à vapeur, après quoi les chemins de fer néerlandais emmenaient les voyageurs jusqu'à la capitale de la Zélande, Middelbourg. Des artistes croisaient la route des touristes. Au point de vue artistique, l'attrait de l'île de Walcheren résidait principalement, comme celui de Marken, dans le costume traditionnel local, ce qui se traduisit évidemment par l'édition de cartes postales. De cet intérêt presque exclusif pour les habitants au détriment du paysage témoignent, outre les initiatives photographiques antérieures, les affiches de Cassiers, les dessins faits par Xavier Mellery à Marken et les œuvres de Henri Houben, Jan Heyse et Jan Toorop réalisées à Walcheren^{lxxx}.

Comme on pouvait s'y attendre, Baertsoen s'intéressait moins au costume zélandais qu'aux quais, *tjalks* et moulins de Zélande. Il ne prend pas non plus le train : pour ses excursions fluviales aux Pays-Bas, le peintre fait construire en 1897 un bateau-logement par le chantier naval Jabon, situé à Ombret, un village en bord de Meuse entre Huy et Liège. Sur son bateau de trente-deux mètres, l'artiste disposait d'une grande salle à manger, une véranda, deux chambres à coucher, un pont terrasse et des pièces pour le personnel, mais surtout d'un atelier^{lxxxii}. Baertsoen n'était pas le premier peintre à posséder un atelier flottant, même si ses prédécesseurs faisaient un usage différent de leurs embarcations. L'exemple pionnier du *Botin*, le bateau-atelier sur lequel le peintre Charles-François Daubigny, précurseur de l'impressionnisme, commença en 1857 à descendre la Seine et l'Oise au départ d'Auvers-sur-Oise, fut imité par Claude Monet en 1873. Dans leurs cas, cependant, il s'agissait de modestes canots équipés d'une cabine ou d'une tente offrant un abri relatif aux artistes qui enregistraient leurs impressions en plein air^{lxxxiii}. De même que Manet peignit en 1872 Monet à l'œuvre sur son bateau-atelier, Willem Bastiaan Tholen fit plusieurs portraits de son professeur Paul Gabriël, représentant de l'école de La Haye, en train de travailler sur son

embarcation à l'abri d'un parasol^{lxxxiii}. L'Américain John Singer Sargent, qui était lié d'amitié avec Baertsoen, possédait un atelier aménagé sur un chaland, et le peintre de marines britannique Charles Napier Hemy eut successivement deux bateaux aménagés, baptisés d'après des peintres hollandais du XVII^e siècle, le *Van de Velde* et le *Vandermeer*^{lxxxiv}. Mais Baertsoen était beaucoup plus riche qu'eux et, dans son cas, il s'agissait d'une véritable maison itinérante avec atelier. Alors que Daubigny et Monet ne se servaient de leurs embarcations que pour peindre sur l'eau avec un point de vue bas unique, au ras de l'eau, Baertsoen utilisait le *Fafner* comme moyen de transport, habitation et atelier. Certaines œuvres trahissent l'usage du *Fafner* comme poste d'observation, même si la toile finale n'était que rarement ou jamais réalisée en plein air.

La production zélandaise de Baertsoen se distingue du reste de son œuvre par un coloris plus vif et un fond plus optimiste. Comme le peintre sillonnait la Zélande en été, les motifs mélancoliques de la neige et du dégel étaient exclus d'office. Son bateau-logement l'emmena jusqu'à Flessingue, Middelbourg et Veere en passant par Terneuzen.

Comparativement aux villes de Walcheren, Terneuzen n'avait pas grand-chose à offrir aux peintres, et cette ville portuaire de Zélande n'était généralement pour eux qu'une étape. Néanmoins, Georges Buysse, entre autres, a peint le canal qui reliait depuis 1827 Gand à Terneuzen, remplaçant l'ancien canal de Sas vieux de plusieurs siècles. Sur le panorama de Terneuzen peint par Baertsoen, la digue remplit une fonction équivalente à celle du caniveau dans beaucoup d'autres de ses compositions. De même que les deux moulins de Terneuzen, le *Stadsmolen* et le *Windlust*, Baertsoen laisse hors champ la flèche de l'ancienne église *Saint-Willibrord*, élément caractéristique de la ville. Ici aussi, seuls des bateaux déserts suggèrent une présence humaine. Et avec le spectacle désolant du petit embarcadère [ill. 3.32](#) sur la passe de Terneuzen, on est loin de l'image pittoresque que Cassiers réalisa pour une carte postale [ill. 3.33](#). En 1912 [P.1912/08](#), Baertsoen immortalise le même embarcadère dans un clair de lune encore plus attristant. Cassiers, en revanche, peuple son embarcadère de Zélandaises en costume traditionnel et représente distinctement les deux moulins et l'église à l'arrière-plan. La différence entre cette scène charmante, topographique, et les vues mélancoliques de Baertsoen est flagrante. À la veille de la Grande Guerre, Baertsoen donne d'une des vieilles écluses à sas du port extérieur de Terneuzen une vision tout aussi sombre que celle de la petite estacade.

Si Baertsoen a également représenté de mornes écluses, des vues de quais crépusculaires ou de lourds nuages menaçants hors de Belgique, certaines de ses œuvres zélandaises présentent une palette étonnamment lumineuse. Il est vrai que ces couleurs sont inhérentes au sujet

(façades peintes, voiles colorées, toits orange, *tjalks* bariolés), mais dans certaines peintures, Baertsoen les fait particulièrement resplendir. C'est ce type de coloris que les critiques étrangers se sont plu, tout au long du XIX^e siècle, à qualifier de « flamand^{lxxxv} ». Fernand Khnopff dit des œuvres néerlandaises de Baertsoen qu'elles étaient « riches et d'un coloris saisissant » ; d'autres, moins positifs, parlaient de couleurs « acides^{lxxxvi} ». Lucien Augé de Lassus écrit en 1903 :

M. Albert Baertsoen nous vient des Pays-Bas ; il les aime. Ah ! la Zélande ! Les maisons bariolées de couleurs criardes, les façades jaunes, les murailles sang de bœuf, les arbres bleus ! Oui bleus, de la racine aux premières branches^{lxxxvii} !

Emile Claus, qui a peint en Zélande à la même époque, a reçu des critiques similaires concernant son travail de la couleur. Tous les critiques n'étaient pas enthousiastes. Pour Gustave Vanzype, Baertsoen n'était pas au mieux de sa forme dans ses flamboyantes œuvres zélandaises : son instinct, en effet, n'est pas celui d'un « voluptueux bonheur de vivre » mais l'attire vers des « choses qui furent jadis éclatantes » et qui se sont éteintes^{lxxxviii}.

Cette palette colorée est frappante dans *L'impasse à Middelbourg* **ill. 3.31** (1898), qui représente la porte des Tonneliers. Cette célèbre petite rue pittoresque avec ses volets de cave caractéristiques a illustré plusieurs cartes postales et a également été fixée sur la toile par Lammert van der Tonge et Hendrik Jan Wolter, pour ne citer qu'eux. Par comparaison avec la vision d'ensemble, conventionnelle, de van der Tonge, qui peignait surtout des gens du peuple dans des intérieurs hollandais, et la toile pittoresque du luministe Wolter, dont l'œuvre montre des similitudes avec celle de Baertsoen, le maître gantois démontre une fois de plus ses compétences très personnelles en matière de composition. Renonçant à toute figure, il place à nouveau la ligne d'horizon haut sur la toile, de sorte que la rue et le trottoir forment une vaste surface plane encadrée par les tons bleus, rouges et jaunes des façades et de la porte des Tonneliers proprement dite. Malgré l'étroitesse de la ruelle, Baertsoen adopte un format horizontal contrairement à la plupart des cartes postales.

En dépit du coloris saturé atypique de ses œuvres zélandaises, de l'avis de Fierens-Gevaert, l'artiste retrouve aussi sur l'île de Walcheren l'état d'esprit qui le caractérise :

« Baertsoen va contempler le deuil des villes zélandaises, et surtout de cette étrange cité fantôme, Veere, où son house-boat reste amarré des trimestres entiers^{lxxxix}. » De fait, la petite ville de Veere avait tout à fait sa place dans la série des villes mortes, et même des villes flamandes. Baertsoen a d'ailleurs donné à une vue de Veere au clair de lune (vers 1897) deux titres : *Vieux port en ville morte (lever de lune)* et *Vieux port en Flandres*. Il peindra également l'imposante église de Veere devant un épais nuage.

Excursions en Hollande – Dordrecht et Amsterdam

Baertsoen a poussé plus loin encore que la Zélande, jusqu'aux villes hollandaises de Dordrecht et Amsterdam. Avec Carel Nicolaas Storm van 's Gravesande, Philip Zilcken et Wijnand Nieuwenkamp, pour ne citer qu'eux, les Pays-Bas comptaient alors presque trois générations de peintres habiles, qui transposèrent avec succès leurs vues de villes en gravures. À Dordrecht, Zilcken et Nieuwenkamp se montrèrent surtout intéressés par le spectacle des façades disparates du Voorstraathaven et du Belgracht, où volets et balcons enchevêtrés, ajoutés aux poteaux d'amarrage dans l'eau, composaient des silhouettes dynamiques. Baertsoen, lui, a opté, à l'instar d'un autre Néerlandais, Willem Witsen, pour une composition frontale. Comme il le referait plus tard à Gand avec une façade néo-classique du quai aux Tilleuls, il met l'accent sur le reflet de la façade dans l'eau. Il coupe, au sens propre, la moitié de sa composition sur plaque, où un bout de rive oblique et une échappée vers un pont donnent de la profondeur à l'image, pour ne laisser subsister qu'un concentré de façade et de réverbération : *Reflets*^{xc}.

À Amsterdam, le regard de Baertsoen ne s'est pas attardé sur la célèbre ceinture de canaux, mais sur le Kromboomssloot, un petit canal incurvé dans le quartier du Lastage, à l'est du centre et juste à côté du quartier Juif [ill. 5.14, 5.15](#)^{xcii}. C'est la courbure annoncée par le nom du canal (« *krom* » signifie « courbé ») qui a attiré Baertsoen, comme l'avait attiré le quai des Ménétriers à Bruges. Soit dit en passant, l'expérience du travail en plein air dans ces deux endroits était comparable. Au conseil communal de Bruges du 2 septembre 1905, un témoignage de Baertsoen servit dans un débat sur les garnements qui harcelaient les peintres^{xciii} ; quant à Amsterdam, d'aucuns affirment qu'il était obligé de dessiner le Kromboomssloot au point du jour, parce que, la journée de travail commencée, il devait se cacher des ouvriers qui le bombardaient de toutes sortes de projectiles pour le chasser^{xciii}. Quoi qu'il en soit, à en juger par les deux eaux-fortes qui en sont issues, l'entreprise, téméraire ou non, en valait largement la peine. Le quotidien néerlandais *Het nieuws van den dag* y a trouvé une « magnifique vue d'Amsterdam^{xciv} ». En 1910, Witsen expose sa vue du même Kromboomssloot [ill. 3.34](#). Dans sa peinture à l'huile, ce n'est pas le sobre reflet des maisons posées sur la berge qui prime – alors que c'était le cas dans son aquarelle et dans son eau-forte sur le même sujet – mais l'aspect désolé d'une maison au moment du dégel, quand les couleurs normales regagnent progressivement du terrain sur le blanc uni de la neige. L'eau du canal elle-même reste invisible. Le journaliste d'*Onze Kunst* compara l'eau-forte de Baertsoen – « une petite rue avec des maisonnettes délabrées, adossée au miroir d'un

canal » – avec l'œuvre de Witsen en général : « La tranquillité des eaux-fortes de Witsen, la distinction des façades et des sols de Witsen ; mais avec quelque chose de moins attendri, de volontaire et de vif qui n'appartient généralement pas au Hollandais, qui évoque une vie plus ample, des pensées quotidiennes plus empreintes d'émotion. Il y avait là-dedans une petite touche cosmopolite non déplaisante, qui a un effet piquant à côté de notre art plus réaliste^{xcv}. »

Bruges, archétype de la ville morte

De toutes les villes historiques flamandes, c'est Bruges qui a sans conteste exercé la plus forte attraction sur les écrivains, poètes et artistes à la recherche d'une ambiance mystérieuse voire mystique, tout comme sur les artistes en quête d'un tableau pittoresque et charmant. Baertsoen a lui aussi travaillé plusieurs fois dans la capitale de Flandre-Occidentale. Il semble pour sa part avoir su d'entrée de jeu ce qu'il voulait. Au début de sa carrière, en 1893, alors qu'il cherchait un endroit où s'établir à Paris, il écrit à son mentor Jean Delvin :

Comme je vous l'ai écrit, je crois, je rêve de choses très flamandes [...] Je songe à travailler à Bruges. Je n'ai aucun projet arrêté graphiquement parlant, mais Bruges me hante [...] J'y vois des figures noires et des cygnes blancs dans un décor gris au ciel rose [...] Ça ne vous dit rien^{xcvi} ?

Le choix des mots fait fort penser à la littérature symboliste. Ses paroles correspondent précisément à la description par Georges Rodenbach, dans *Le Carillonneur* (1897), des fresques que le peintre fictif Bartholomeus imagine pour l'hôtel de ville de Bruges : une symphonie en gris, avec mantes et cloches noires, et cygnes et voiles de béguines blancs. Depuis le succès de son roman *Bruges-la-Morte*, œuvre clé du symbolisme parue en 1892, le nom de Rodenbach était – et resterait définitivement – intimement lié à Bruges.

Contrairement à ce que laissent entendre ces projets, les œuvres brugeoises de Baertsoen seront nettement moins symbolistes que les célèbres vues de Bruges réalisées par Fernand Khnopff, Lucien Lévy-Dhurmer, William Degouve de Nuncques ou Alexandre Hannotiau. Pourtant, malgré l'importance en nombre de ses œuvres gantoises, ses interprétations du paysage urbain de Bruges vaudront à Baertsoen d'être régulièrement associé à cette ville – en particulier sur la scène artistique parisienne. C'est encore plus vrai en ce qui concerne Henri Le Sidaner, dont l'œuvre était souvent exposée avec celle de Baertsoen dans les salons parisiens. Camille Mauclair rappelle volontiers que c'est lui qui avait conseillé la ville de Bruges à Le Sidaner et fait ainsi de l'artiste « le Rodenbach du pinceau ». Le Sidaner vient une première fois à Bruges pour un séjour prolongé en juillet 1898. Il découvre la ville et la

campagne environnante ; Verhaeren et Claus lui servent de guides, de même que Baertsoen^{xcvii}. L'atmosphère particulière de ses premières vues des rues et quais brumeux de Bruges est saluée à Paris par des critiques élogieuses, vantant leur onirisme et la capacité de l'artiste à pénétrer l'âme de la ville. À l'époque, Baertsoen avait déjà travaillé plusieurs fois à Bruges, et les deux artistes adoptaient le même ton dans leurs œuvres. L'œuvre de *Le Sidaner*, avec sa figuration légèrement simplifiée des quais, des pignons à gradins et des barques immobiles, était proche de celle de Baertsoen^{xcviii}. Le critique qui avait vu dans ses premières toiles brugeoises une « poésie douce, calme, portant à la rêverie » retrouvait la même poésie, sous une forme plus puissante peut-être, mais tout autant chargée de mystère, dans *L'impasse à Middelbourg* **ill. 3.31**, de Baertsoen^{xcix}. Comme l'annonce *Le Sidaner* avec enthousiasme dans une lettre à Claus, il retourna à Bruges fin mai 1899, pour y rester cette fois un an^c. Il produit une œuvre abondante sur Bruges, dans laquelle il continue d'adopter le même ton, celui d'une « Bruges d'agonie et de béatitude, plus rêvée que vue^{ci} ». Ce sera la période la plus symboliste de sa carrière.

Si Mauclair tenait *Le Sidaner* en haute estime, l'écrivain et critique voyait en Baertsoen un égal du peintre français au regard du « culte de Bruges^{cii} ». Ce qui est étonnant, c'est la réputation que Baertsoen finit par acquérir à Bruges même. Un groupe d'artistes du cru commençaient à percer à l'époque, qui feraient de leur ville des portraits très réussis, parmi lesquels Flori Van Acker, Louis Reckelbus et le Brugeois d'adoption Jozef Middeleer, et pourtant Kervyn de Lettenhove laisse éclater sa joie quand le musée de Bruges acquiert *Le Quai des Ménétriers à Bruges, ciel de septembre*, de Baertsoen^{ciii}.

Dans son œuvre brugeois aussi, on est frappé par le choix des motifs de Baertsoen. À certains endroits de la ville, il y avait une telle affluence de peintres qu'ils se retrouvaient à leur tour figurés sur des cartes postales avec leur carnet de dessin ou devant leur chevalet. Le Quai Vert et les vues du Pont de l'Hydromel et du Pont du Cheval, qu'Emile Claus peignit au crépuscule en 1902, en faisaient partie. Baertsoen, cependant, choisit dans un premier temps la (Korte) Roperdstraat, une rue rarement représentée, image hors du temps et presque anonyme d'un quartier populaire. De toute évidence, ce qui lui importait n'était pas tant de découvrir une ruelle isolée, méconnue et pittoresque ou un monument oublié, comme certains auteurs pédants d'articles de presse ou de récits de voyage prétendaient en avoir trouvé^{civ} ; ce qu'il recherchait avec obstination, c'était une Bruges contemporaine, qui porte en elle cette banalité mélancolique qu'il a poursuivie à travers toute son œuvre.

Le canal brugeois était par conséquent un motif incontournable. Dans une de ses eaux-fortes **E.1900-1905/05**, il isole le rustique pont des Augustins d'une manière qui ne serait pas

envisageable pour une carte postale. Une variante dessinée d'une composition comparable semble se rapporter à une éventuelle illustration de couverture pour *Bruges-la-Morte* et pour un autre roman brugeois de Rodenbach, *La Vocation*. Comme pour beaucoup des sujets qu'il choisit, Baertsoen fait école : Victor Gilsoul représentera le quai de la Main d'or bien après l'estampe de Baertsoen, en 1909. Le point de vue frontal, particulièrement original, adopté par Baertsoen pour les *Pignons jaunes, Bruges* (étude) [ill. 2.66](#) du quai de la Poterie trouvera un prolongement dans *Le couvent, Bruges*, de la même année.

Les chances sont faibles qu'en 1903, lorsqu'il réalisa au béguinage de Bruges les croquis préparatoires pour ce tableau, il y ait été le seul visiteur ou même le seul peintre. En septembre de la même année, la revue française à grand tirage *L'Illustration* et son homologue anglaise *The Graphic* affirment à propos du béguinage qu'il a été « annexé » par les touristes britanniques et par une « horde de peintres », dont nombre de dilettantes. Ces magazines attiraient ce faisant l'attention sur le grand paradoxe de *Bruges-la-Morte* : depuis la parution du roman en 1892, sa renommée de ville morte et déserte était devenue telle qu'on s'y bousculait l'été^{cv}. La faveur toute spéciale dont jouissait le béguinage, considéré comme la quintessence de Bruges, une ville dans la ville, est entérinée par l'exposition *Bruges – ses peintres* à l'été 1908, mise sur pied par Kervyn de Lettenhove en moins de deux mois. Le béguinage en est en effet la vedette, aucun autre site n'ayant inspiré autant de peintres au cours des années précédentes, et les visiteurs du salon pouvaient y admirer les fameux arbres et pignons blancs « par tous les temps, à toutes les lumières, en des visions extraordinairement diverses^{cv} ». Outre des symbolistes comme Khnopff et Hannotiau (à titre posthume), des peintres locaux, parmi lesquels Van Acker, Reckelbus et Georges De Sloovere, exposaient également leurs œuvres brugeoises. Willaert et Gilsoul étaient eux aussi de la partie, et quant à Baertsoen, il défendait son titre de peintre de Bruges avec trois œuvres.

Curieusement, *Le couvent, Bruges* (1903), son interprétation du béguinage de Bruges [ill. 3.36](#), ne figurait pas dans l'exposition. Dans cette œuvre, Baertsoen s'est concentré, avec le sens de l'insolite qui le caractérise, sur l'angle sud-ouest du site. Il a coupé le haut du pignon de la maison de la Grande Demoiselle, avec son magnifique encadrement de porte, tandis qu'un bout de mur aveugle haut de deux étages occupe une place de choix, presque au centre du tableau. Cet étrange mur en dérangeait manifestement plus d'un, puisqu'on y ajouterait par la suite une haute fenêtre – depuis lors supprimée. Baertsoen, lui, en fait son point de mire. Fierens-Gevaert ne tarit pas d'éloges sur la manière dont Baertsoen était parvenu, une fois de plus, à transcender le particulier pour fixer sur la toile un sentiment religieux universel. De fait, Baertsoen avait réussi à donner une interprétation toute personnelle à un motif éculé,

comme Le Sidaner l'avait fait pour l'angle nord-est du béguinage, à gauche de l'église. Son *Coin du béguinage* [ill. 3.37](#) fait penser, par sa frontalité géométrique et son rythme architectural épuré, à l'œuvre de Degouve de Nuncques. Baertsoen parvient à un résultat similaire avec moins d'étrangeté et de sobriété. Georges Eekhoud, qu'on a déjà cité précédemment, note à propos du *Couvent* : « délicieux de paisible mysticisme, si neuf – encore qu'il soit un coin du Béguinage de Bruges tellement exploité^{cvii} ! »

Les moulins du Kruisvest étaient un autre sujet surexploité en peinture. Dès lors qu'on se penche sur la question du pittoresque dans l'art de Baertsoen, le motif du vieux moulin à vent revêt une importance historique particulière. Lorsque Ruskin, vers le milieu du XIX^e siècle, veut expliquer la différence entre ce qu'il appelle le « *lower* » ou « *surface picturesque* » et le « *noble picturesque* », il compare deux moulins à vent, peints l'un par Clarkson Stanfield, l'autre par William Turner. Ce qui lui importe, c'est avant tout la véracité et la dignité. Un moulin représenté sur une image devait sembler pouvoir fonctionner et ne pouvait avoir l'apparence d'une ruine caricaturale. Le vieux moulin de Stanfield était peut-être plaisant à regarder, mais la façon dont il était figuré traduisait peu de compassion pour le meunier ; tandis que Turner avait représenté son moulin avec sympathie, éventuellement quelques petites corrections, mais sans condescendance^{cviii}. Au tournant du siècle, Baertsoen jette lui aussi son dévolu sur un moulin : la Bonne-Chière, un moulin sur pivot construit en 1844 sur un tertre au bout d'une longue rampe. La Bonne-Chière et son voisin du XVII^e siècle, le Sint-Janshuismolen, étaient les deux seuls survivants des plus de vingt exemplaires qui ornaient autrefois l'enceinte de Bruges. La silhouette du Sint-Janshuismolen était un peu plus trapue que celle de la Bonne-Chière, plus élancée, que Baertsoen choisit de représenter. Le dessin *Moulin sur les remparts* [D.1894/02](#), reproduit en 1901 dans le *Schilderboek* de Pol de Mont, montre déjà une ébauche du manège furieux et spectaculaire des nuages sur lequel Baertsoen mettra encore plus l'accent dans les versions gravées. À gauche dans le lointain, on distingue encore tout juste la tour avoisinante de la guilde de Saint-Sébastien – même si la localisation ne joue ici aussi qu'un rôle subsidiaire.

Pour sa figuration spectaculaire d'un moulin vu en contre-plongée, Brangwyn (qui développerait une prédilection spéciale pour les moulins à vent) s'inspire de celle de Stanfield. Si le moulin de *Moulins à vent, Bruges*, œuvre présentée à l'exposition *Bruges - ses Peintres* en 1908, n'est pas aussi délabré que celui d'*A Sussex windmill*, l'apparence misérable de la carriole se rapproche fort du type de figuration que Ruskin détestait chez Stanfield [ill. 3.38](#). L'impressionnante couche nuageuse rappelle plutôt Baertsoen – dont le ciel sinistre était presque prophétique : Baertsoen venait à peine d'achever son « portrait » qu'une tempête

précipita, le 21 novembre 1903, la Bonne-Chière dans le canal. Le quotidien *L'Indépendance belge* écrit à propos de l'incident : « Personne ne saurait dire combien de fois ils ont été dessinés, peints, photographiés. On en trouverait des vues dans le monde entier^{cx}. » Après qu'un nouveau moulin, provenant d'Olsene et baptisé du même nom que son prédécesseur, Bonne-Chière, eut été installé au même endroit en 1911, Khnopff dessina le couple de moulins avec cet hiératisme énigmatique qui le caractérise, en éliminant la silhouette de la ville pour les isoler dans un vaste désert brumeux [ill. 3.39^{cx}](#). La troublante quiétude qui règne chez Khnopff contraste violemment avec le ciel déchaîné de Baertsoen.

Toutes ces vues de Bruges, peintures à l'huile, dessins, aquarelles ou eaux-fortes, sont antérieures à 1905, l'année où Baertsoen expose le couronnement de sa production brugeoise : *Le Quai des Ménétriers à Bruges, ciel de septembre* [ill. 3.44](#). Dans ce cas-ci, le peintre gantois opte clairement pour une vue qui avait déjà été représentée à de nombreuses reprises. Camille Pissarro, entre autres, avait donné en 1893 son interprétation personnelle du quai des Ménétriers dans une toile pointilliste et dans une eau-forte peu fidèle à la réalité. Il faut dire que le site avait des qualités intrinsèques, avec le large coude du canal au premier plan et la rue parallèle à gauche, la végétation sombre à droite et la vaste étendue d'eau entre les deux, le pont massif et la svelte silhouette de la chapelle des Ménétriers au plan médian, et enfin la tour de l'église Saint-Jacques à l'arrière-plan. Le quai incurvé était l'un de ces sites qui finirent pas se retrouver sur une carte postale illustrée où l'on voit aussi des peintres [ill. 3.42](#). Ce pourrait aussi bien être Omer Coppens, Jules De Bruycker ou un artistes moins connus comme Louis Rigaux ou Julien Célos, qui tous ont choisi un cadrage presque identique. Une fois de plus, on est frappé par la hauteur à laquelle Baertsoen place la ligne d'horizon dans sa composition, de telle sorte que celle-ci est dominée par l'étendue d'eau. Toutefois, il ne fait pas primer le reflet immatériel des bâtiments dans l'eau sur les bâtiments réels et matériels comme le firent Khnopff et Le Sidaner (et comme il le ferait pour le quai aux Tilleuls à Gand), mais attire cette fois notre attention sur le timide rayon de soleil et le bout de ciel bleu, bien visibles dans l'étau sombre formé par les briques et la végétation. Cet effet n'apparaît pas dans la version gravée, où la surface de l'eau évoque plus un miroir lisse où se reflète un ciel clair. Dans la variante verticale du *Quai des Ménétriers*, en revanche, Baertsoen semble s'être plus intéressé aux reflets [ill. 3.41](#). Les Brugeoises en mante noire et bonnet tuyauté en dentelle font partie de l'arsenal classique des figures de staffage locales. Chez Baertsoen, fit remarquer Octave Maus à juste titre, ce staffage « est volontairement réduit au minimum, il n'en est pas de même des éléments inanimés de la composition^{cx} ». Kervyn de Lettenhove, dans le discours prononcé à l'occasion de l'entrée du tableau dans la collection

du musée de Bruges, vanta notamment la palette utilisée par le « maître des gris », une surprise dont il attribue le mérite à la ville.

Comment M. Baertsoen, le peintre des neiges glacées, des soirées tristes et brumeuses, des canaux aux eaux sombres et dormantes, lui, dont les gris mélancoliques semblaient le domaine, comment a-t-il tout d'un coup trouvé sur sa palette les couleurs les plus brillantes et les plus éclatantes ? C'est qu'il a compris que Bruges, même dans ses coins les plus déserts, garde toujours quelque chose de cette éblouissante parure qui étonnait les reines et la faisait reine elle-même^{cxii}.

Une photo d'atelier de 1905, sur laquelle on reconnaît principalement deux versions du *Quai des Ménétriers* et *Le couvent, Bruges* tant admiré par Fierens-Gevaert, montre ostensiblement Baertsoen dans le rôle de peintre de Bruges [ill. 3.43](#). On dirait presque qu'elles transposent à Bruges – par procuration – le tableau représentant le quai de la Grue à Gand [P.1905/10](#) avec une dame vêtue d'une mante au premier plan^{cxiii}.

Industrie – la Meuse près de Liège : Horloz (Tilleur) et Ougrée

Dans la chronologie de la figuration des complexes industriels, c'est l'aspect panoramique et la vision d'ensemble qui dominant au début. Les « albums pittoresques », composés d'estampes, comportent, outre des paysages fluviaux et des vues de villes, des usines représentées en perspective à vol d'oiseau^{cxiv}. Les différences de niveau propres aux paysages miniers et industriels de Liège, avec leurs terrils et leurs puits de mine, favorisent les points de vue élevés. Souvent, ces albums étaient cofinancés par des industriels désireux de disposer de « portraits » de leurs entreprises. L'éditeur bruxellois Géruzet parvint ainsi à persuader cent soixante entreprises de soutenir financièrement l'édition de *La Belgique industrielle* (1852–1855) avec deux cents lithographies d'Edwin Toovey. Les vues de carrières, verreries et filatures étaient autant de « cartes d'échantillons », sous forme de vues pittoresques, d'une jeune nation industrialisée et du capitalisme. Les en-têtes de lettres de la société Baertsoen-Buyse des années 1880-1910 [\(ill. 1.02\)](#) tiennent lieu de préfiguration de cette tradition. L'industrie a très vite attiré l'attention des impressionnistes. Sur *Impression, soleil levant*, de Monet, de 1872-1873, l'œuvre charnière qui donna son nom à l'impressionnisme, les grues, cheminées et mâts de navires du port industriel du Havre sont bien présents. Les trains et les gares, symboles par excellence d'une société industrialisée et du progrès, deviennent des motifs centraux de ce courant artistique, dont Baertsoen est tributaire. Comme l'ont montré récemment les expositions *Impressionism in the Age of Industry* (Art Gallery of Ontario, Toronto, 2019) et *Tracks to Modernity* (MRBAB, Bruxelles, 2021-2022), représenter ce genre

de choses était censé prouver, dans l'esprit de nombre de peintres, photographes et pionniers du cinéma de l'époque, qu'ils étaient « de leur temps^{cxv} ». La transformation du paysage par le train à vapeur était depuis longtemps déjà un thème iconographique de choix en peinture, comme l'atteste notamment Turner. D'autres facettes de l'industrie étaient également fixées sur la toile par ces « peintres de la vie moderne ». On connaît *Les déchargeurs de charbon* (vers 1875), de Monet, ces spectres humains qui, postés sur d'étroites passerelles, déchargent des chalands, ces bateaux à fond plat omniprésents dans l'œuvre de Baertsoen. On voit déjà clairement que le thème de l'industrie est lié au rythme visuel, qu'il s'agisse de piliers, de cheminées, de wagons ferroviaires, de mâts ou d'ouvriers anonymes occupés à leur tâche répétitive^{cxvi}.

La Belgique, pionnière parmi les pays industrialisés, offrait de ces motifs en abondance, à telle enseigne qu'elle drainait même les artistes étrangers. Vincent van Gogh a ainsi peint la triste existence des ouvriers du Borinage près de Mons^{cxvii}. Dix ans plus tard, le néo-impressionniste français Maximilien Luce [ill. 3.47](#), porté par ses convictions socioanarchistes, prend à son tour pour sujet bâtiments d'usine mais aussi ouvriers, notamment dans le pays Noir, autour de Charleroi, à partir de 1895^{cxviii}. Vers la même époque, Constantin Meunier peint ses paysages industriels du pays Noir et du Borinage, faisant des ouvriers, à l'instar de Luce, les nouveaux héros, d'abord dans ses tableaux puis aussi dans ses sculptures.

Le paysage industriel de Baertsoen n'est pas celui du Borinage au sud de Mons ni du pays Noir autour de Charleroi, mais celui des méandres de la Meuse près de Liège et de Seraing. Quelque quinze kilomètres en amont, à Ombret, se trouvait le chantier naval où le *Fafner* avait été construit et, vingt kilomètres plus loin, la région mosane proprement dite, considérée comme l'une des plus anciennes attractions pittoresques de Belgique. Avant même l'indépendance de la Belgique, Turner, parmi d'autres, représenta à l'aquarelle les rochers qui longent la Meuse entre Namur et Dinant. Quelques décennies plus tard, une véritable colonie d'artistes pleinairistes se développe à Anseremme, avec comme port d'attache l'auberge *Au Repos des artistes*^{cxix}. On ne retrouve pas grand-chose, voire rien, de tout cela dans les vues d'usine réalisées par Baertsoen au bord de la Meuse liégeoise.

Son séjour et ses activités de peintre en région liégeoise se concentrent sur les années 1906-1908, pendant la construction de son atelier à l'angle de la Coupure et du quai de la Biloque^{cxx}. Dans ses vues de la Meuse, il adopte à nouveau un point de vue bas qui met en évidence les rives humides, tandis que les cheminées d'usines se détachent en fines silhouettes verticales dans un paysage brumeux et atmosphérique ou en hautes colonnes sur une étroite bande de terre au bord de l'eau. Le procédé consistant à noyer les détails

industriels dans le brouillard et la fumée fut également appliqué par Monet^{cxxi}. Certaines des vues de Baertsoen représentant les industries liégeoises ne sont pas très éloignées, par exemple, des *Fabriques à Argenteuil*, de Gustave Caillebotte, de 1888 [ill. 3.48](#). Même si les cheminées en bord de Seine de Caillebotte ont plus à voir avec des impressions lumineuses et des reflets, le sujet du tableau et même la place importante laissée à l'eau sont identiques. Chez Baertsoen, l'usine se trouve plus loin à l'arrière-plan, à distance. Le peintre ne se situe pas, comme l'ont fait Meunier, Luce ou van Gogh, au beau milieu de l'activité industrielle, au contraire : en dehors des panaches et nuages de fumée, l'usine semble assoupie. Là aussi, Baertsoen tend à garder ses distances.

La même année que Baertsoen, Édouard Masson, artiste tombé dans l'oubli, représente également les chalands de dragage et les cheminées en bord de Meuse, mais à Flémalle, en amont de Tilleur et Liège où travaillait Baertsoen, de l'autre côté du méandre dessiné par la Meuse à hauteur de Seraing. Lui aussi réalise des eaux-fortes, même si on remarque d'emblée le panache de fumée anecdotique qui distingue son œuvre des usines fantomatiques de Baertsoen. Parfois, ce dernier fait s'élever fumées et vapeurs haut sur la toile, par exemple dans *Chaland sur la Meuse* [ill. 3.45](#) ou *Usines le long de la Meuse, Ougrée* (étude II) [ill. 3.46](#). James Henry Rubin dira, à propos d'un de ces nuages de vapeur (chez Degas), que c'est un « nuage artificiel [...] un nouvel élément de paysage synthétique^{cxxii} ».

Sur d'autres toiles, le paysage pentu des charbonnages du Horloz, près de Tilleur, s'aplanit pour dessiner une sorte de motif de tapisserie. Mais dans *Pays d'industrie sous la neige, Liège* [ill. 2.51](#) et sa variante sans neige, Baertsoen représente la profondeur et les différences de niveau, avec à l'arrière-plan les terrils et les cheminées d'une des houillères de la famille Braconier.

À la différence de Luce, de van Gogh et des œuvres les plus connues de Meunier, on ne voit pas d'ouvriers chez Baertsoen, même pas comme figures de remplissage, ce qui s'explique notamment par sa distanciation par rapport au sujet^{cxxiii}. Cette absence de figures humaines fait oublier que de grands mouvements de grève eurent lieu deux ans avant le séjour de Baertsoen dans la région et deux ans après^{cxxiv}. Sans parler des victimes des graves accidents du travail survenus pendant la période liégeoise de Baertsoen^{cxxv}. Bien que l'artiste ait « passé sous silence » ces victimes et leurs pénibles conditions de travail, certains critiques ont trouvé dans ses paysages industriels « d'une beauté tragique d'hiver et de mort^{cxxvi} » le même tragique que dans le reste de son œuvre. Ces paysages témoignent eux aussi – plus encore que les autres – de la démarche caractéristique de Baertsoen, universalisante et indépendante de la localité. Grégoire Le Roy écrit ainsi :

C'est bien le pays industriel et non pas telle contrée définie ; cela peut être le bassin de Mons, celui de Liège et tout aussi bien les aciéries et les hauts-fourneaux du Grand-Duché. C'est même tout cela ensemble et c'est pour ce motif que la toile de Baertsoen, quoique moins intense que d'autres du même artiste, nous a parlé et laissé en nous le souvenir de son image^{cxxvii}.

Laerne – le château

Dans la commune de Laerne, à une dizaine de kilomètres de Gand, se dresse depuis le XIV^e siècle un château à douves auquel la localité a depuis toujours été identifiée^{cxxviii}. Ce château fort était inoccupé à l'époque où Baertsoen le peignit, entre 1909 et 1913, et considéré comme une curiosité. Après avoir exposé un premier tableau sur le sujet à Paris en 1909, Baertsoen présente deux vues du château à Anvers dans le cadre du Kunst van Heden en 1910, puis, deux ans plus tard, quatre œuvres au salon de La Libre Esthétique à Bruxelles^{cxxix}. Dans ses vues de Laerne, il parvient à recréer la même ambiance que dans celles de Gand, même si ce n'est pas le dégel cette fois mais la pluie qui amplifie le sentiment de mélancolie émanant de *L'entrée du château de Laerne, temps gris* P.1909/05. Un critique français s'est demandé, lors de la première exposition à Paris, si le pessimisme mélancolique qui se dégageait de ce château sous la pluie prenait sa source dans la littérature contemporaine^{cxxx}. Un de ses collègues flamands semble appuyer cette thèse : « Le mystère des châteaux solitaires perdus dans la vaste étendue des campagnes, enveloppés de lumière et de silence [...] avec leurs douves immobiles et leurs murailles se fondant dans le crépuscule », rappelait au critique Marc S. Villiers « les châteaux des vieilles légendes, celui de Barbe-Bleue ou celui des *Sept Princesses* de Maeterlinck. »^{cxxxi}

Les châteaux, surtout fortifiés ou entourés d'eau, font automatiquement penser, par association d'idées, à l'enfermement, l'isolement, l'introspection dont il est tant question chez l'écrivain symboliste et décadentiste Joris-Karl Huysmans. Bien que Baertsoen montre aussi la cour intérieure, plantée d'arbres, du château, il se concentre surtout sur l'aspect enclos du château fort et sur son mystérieux donjon **ill. 3.50**.

Exception faite des plantes grimpantes, les tableaux de Baertsoen ne mettent pas tellement l'accent sur l'état de délabrement du château. Pourtant, l'édifice était en très mauvais état à l'époque, comme l'attestent plusieurs cris d'alarme et initiatives. La famille Christijn de Ribaucourt, ayant acheté un autre château en 1833, avait laissé sa résidence d'été de Laerne à l'abandon^{cxxxii}. En 1905, le château suscite un certain intérêt, essentiellement auprès des vingt souscripteurs de la *Monographie Artistique et Pittoresque*, ouvrage de bibliophile

illustré de planches gravées par Armand Heins **ill. 3.49**^{cxxxiii}. Dans ses gravures, Heins recourt à des procédés pittoresques classiques tels que repoussoirs, reflets et ombres au premier plan. L'année du décès du vieux comte, paraît une étude sur le château par André Van der Mensbrugghe, et le nouveau comte lance la restauration sous la houlette de l'architecte Pierre Langerock^{cxxxiv}. Les temps étaient mûrs. La même année encore, l'écrivain et journaliste gantois Jozef Van Hoorde exprimait, dans un article paru dans *Het Laatste Nieuws* et *Vooruit*, sa crainte de voir empirer l'état de délabrement du château : « Il faudrait faire une propagande assidue pour le faire savoir. Il faudrait en exposer des photographies dans les principales gares de chemin de fer du pays^{cxxxv}. » On dirait que Baertsoen entendit l'appel : après l'exposition de son œuvre sur le sujet dans le cadre de la Société Nouvelle, on écrivit jusqu'à Paris sur le *Vieux château de Laerne (Flandres)*^{cxxxvi}. Julien Célos a lui aussi représenté le château, même si la date de son eau-forte est incertaine. La clarté et la netteté de la gravure de Célos, exécutée avec brio, contraste avec l'atmosphère des vues de Baertsoen. Suivant sa recette éprouvée, ce dernier a coupé le toit du donjon sur le côté nord du château, si bien qu'une fois de plus, un élément identifiable est hors champ.

Van Hoorde espérait aussi que les touristes visitant Gand feraient un saut jusqu'au château – le trajet en tram ne prenait que trente-cinq minutes, affirmait-il. Les touristes qui visitèrent l'Exposition universelle de Gand de 1913 purent en tout cas voir un bout du château, puisqu'une reconstitution de son entrée ouest faisait office de porte d'accès à la scénographie architecturale intitulée « Vieille Flandre »^{cxxxvii}. La même année, la revue *Dietsche Warande en Belfort* signale que le château même est « aujourd'hui menacé de démolition », malgré les travaux de restauration entrepris par Langerock, dont les premiers résultats commençaient à être visibles^{cxxxviii}. Après la Première Guerre mondiale, le château, qui n'est plus qu'un chantier de ruines envahies par la végétation, continue d'inspirer des artistes comme Léon De Smet, Karel Van Lerberghe ou Herman Verbaere, qui marchent ainsi dans les pas de Baertsoen.

Londres – ponts sur la Tamise

Quand Baertsoen décide, au début de la guerre, de partir en Angleterre, il est loin d'être le seul artiste belge à s'exiler. Les noms d'Emile Claus, de Jean Delville et de Pierre Paulus figurent parmi les nombreux membres de la Ligue des artistes belges à Londres, qui présente dès 1915, avec la publication *Belgian Art in Exile*, un florilège de l'art moderne belge. L'exil britannique de Baertsoen et d'autres artistes belges durant la Grande Guerre avait eu un précédent remarquable en 1870-1871 lorsque, pendant la guerre franco-allemande et la

Commune de Paris qui suivit, quelques artistes français avaient fui leur pays et le service obligatoire et s'étaient réfugiés pendant tout un temps à Londres. Il y avait parmi eux des pionniers de l'impressionnisme, comme Daubigny, Pissarro et Monet^{cxxxix}. Mis à part quelques vues des parcs et jardins londoniens, Monet, à l'instar de Baertsoen, peignit surtout la Tamise. La production de Monet pendant la guerre resta limitée ; plus tard, entre 1899 et 1901, il retournera à Londres et y réalisera une importante série d'œuvres.

Les nombreux tableaux qui associent à jamais le nom de Monet avec la capitale anglaise ont pour motif principal les ponts sur la Tamise : les silhouettes du Charing Cross Bridge, du Waterloo Bridge et surtout du pont et du palais de Westminster émergeant du brouillard londonien [ill. 3.51](#). Parmi les peintres qui ont travaillé à Londres, beaucoup ont été comme Monet attirés par les contours caractéristiques de ces ponts. Leur approche – exception faite d'une barque dans l'eau ou d'un panache de fumée sur un pont – est d'abord architecturale et esthétique : le pont comme élément du paysage urbain et composante de la skyline. Certains s'intéressaient plutôt aux aspects fonctionnels et dynamiques et étaient captivés par l'intensité du trafic moderne. Les vues à vol d'oiseau d'André Derain, par exemple, montrant une circulation animée sur et sous le London Bridge vers 1906, donnèrent une impulsion décisive au fauvisme. Même les cartes postales, pour peu qu'elles zooment sur le pont lui-même, montrent généralement le trafic sur son tablier.

Baertsoen a été séduit par les mêmes ponts pendant son exil – quoiqu'il n'ait pas vraiment eu le choix, car sa liberté de mouvement était limitée aux rives de la Tamise à cause de l'atmosphère tendue et du contre-espionnage britannique. Pour Baertsoen, la Tamise et les ponts londoniens n'étaient pas une nouveauté, il en avait déjà fait des sujets de ses œuvres lors de courtes escapades dans les années 1890. Mais contrairement à Monet, Derain et d'autres, le pont le fascine d'abord en ce qu'il est une structure posée sur l'eau. Fidèle à ses habitudes, il boycotte le Tower Bridge, monument relativement jeune mais déjà iconique, et, fidèle à sa recette éprouvée, opte pour une perspective à ras de terre qui place la ligne d'horizon ou la rive haut sur l'image. Les quelques barques ou bateaux qui insufflent un peu de vie aux vues de la Tamise de Monet sont remplacées chez le maître gantois par des chalands vides amarrés ou semblant flotter sans but. En ce qui concerne le point de vue bas, Alfred Sisley avait précédé de quelque peu Baertsoen. L'ironie veut que Sisley, Britannique né à Paris, qui n'était pas allé à Londres depuis longtemps, y soit retourné non pas pendant la guerre mais en 1874 seulement. Après avoir représenté en 1872 le pont de Villeneuve-la-Garenne vu d'en bas et en oblique, il renouvelle l'expérience deux ans plus tard pour sa vue du pont londonien de Hampton Court, une construction en fer datant de 1865^{cxl}. En 1874 toujours, Sisley peint *Sous*

Hampton Court Bridge [ill. 3.54](#), une composition radicalement symétrique où le rythme visuel des piles en fonte et des poutres en fer forgé s'achève dans un point de fuite central. Un tel point de vue ne peut se comprendre que dans une logique d'ingénierie moderne, de photographie et de relation entre elles^{cxli}. C'est aussi la mise en vedette théâtrale de la structure portante qui domine dans les peintures de Baertsoen représentant les ponts de Londres. Cependant, alors que les vues de Sisley sont, toutes autant qu'elles sont, des toiles ensoleillées, des spécimens de cette peinture claire où des rameurs incarnent les loisirs et l'insouciance qui caractérisent pour une large part l'impressionnisme, Baertsoen, lui, chassé de son pays par la guerre, considère les choses d'une tout autre manière.

Dans *Au pied du London Bridge*, le rôle principal est dévolu à la structure portante du pont, comme chez Sisley, mais l'atmosphère est de nouveau mélancolique [ill. 3.56](#). À droite, on voit la naissance de la première arche du « nouveau » London Bridge (1831 ; démolé en 1967). L'eau, les bateaux sur la grève de la Tamise et la façade du Fishmongers' Hall, auquel le *wharf* ou quai doit son nom, occupent la majeure partie de l'image. De façon un peu atypique, Baertsoen a mis en évidence sur sa toile la colonne érigée en 1677 en commémoration du Grand Incendie de Londres (1666), de même que la tour de l'église St. Magnus the Martyr. Quant à l'hypothèse selon laquelle Baertsoen aurait intégré cette tour parce qu'elle fut construite en 1705 sur le modèle de l'église anversoise de Saint-Charles-Borromée, elle n'est guère plausible. En tout état de cause, ces *eye-catchers* du vieux Londres d'après 1666 révèlent indéniablement l'emplacement exact du site sur la carte. C'est la même grande arche du London Bridge qui constitue l'arrière-plan d'une peinture de 1917 [P.1917/04](#), où des chalands vides attirent l'œil comme sur les œuvres gantoises de Baertsoen.

Le Waterloo Bridge, par contre, est devenu sur le tableau de Baertsoen [P.1915-1919/02](#), avec ses gigantesques piles et arches s'élevant au-dessus des eaux vertes de la Tamise, un pont anonyme. Ce pont construit par l'ingénieur John Rennie en 1817 est pourtant immédiatement reconnaissable aux doubles colonnes doriques qui s'appuient contre chaque pile. Le tableau, cependant, représente certes un pont mais aucun en particulier, conformément à cette faculté de généralisation que les critiques avaient si souvent reconnue à Baertsoen avant la guerre. Une fois de plus, ce dernier révèle l'âme des choses inanimées. La peinture [P.1915/01](#) et la lithographie [ill. 3.57](#) sur le même sujet et selon le même point de vue montrent un pont plus détaillé et plus réel du fait qu'on discerne aussi la skyline de Londres. Dans ses figurations du Waterloo Bridge et d'autres ponts londoniens sous l'aspect de masses sombres et imposantes vues depuis un point de vue bas, Baertsoen avait eu un prédécesseur en la personne de Willem Witsen. Dans sa période londonienne, entre 1888 et 1891, le Néerlandais a fréquemment opté

pour la même perspective^{cxlii}. Chez Witsen non plus, la composition ne perd rien de sa force dans sa traduction graphique, lorsqu'il transpose sa puissante peinture à l'huile du Waterloo Bridge dans le brouillard **ill. 3.55** – tout comme sa vue similaire du Charing Cross Bridge – en aquatinte.

Par comparaison avec les arches du London Bridge et du Waterloo Bridge, les colonnes doriques cannelées de Cannon Street Bridge, un viaduc ferroviaire bâti en 1866, sont extrêmement reconnaissables. Les trains devaient traverser ce pont pour entrer dans la gare terminus de Cannon Street. Baertsoen intègre tout juste encore dans sa composition une des deux tours de la construction ferroviaire, des structures rappelant le style de Christopher Wren, l'architecte de la reconstruction de Londres après le Grand Incendie.

La différence entre Baertsoen et Monet se marque aussi dans leur façon de représenter le pont en fer forgé Hungerford Railway Bridge, également connu sous le nom de Charing Cross Bridge d'après la gare terminus dont il partait depuis 1864. Alors que Monet, sur ses plus de trente impressions de la Tamise réalisées en série, peint le pont sous la forme d'une fine ligne horizontale, la lithographie de Baertsoen prend pour motif principal les quatre lourdes piles et les poutres sous le tablier ferroviaire **ill. 1.60**. À l'instar des nombreuses jetées que Baertsoen a dessinées et peintes à Londres, l'image frappe par son caractère d'universalité, indépendamment de toute localisation.

Courtrai – la ville du béguinage

Parmi les nombreux talents reconnus à Baertsoen figure sa capacité à rendre l'atmosphère des béguinages : deux articles, parus en 1905 et 1907, parlent de lui comme de « l'évocauteur prestigieux de la poésie familière et troublante des béguinages » et « l'évocauteur des canaux et des béguinages »^{cxliii}. Ce compliment, il ne le devait pas seulement à ses évocations des béguinages de Gand et de Bruges, mais aussi du béguinage Sainte-Élisabeth de Courtrai. Les béguinages étaient avant tout des endroits où l'on perpétuait cette dévotion que recherchaient notamment les symbolistes. Rodenbach était fasciné par ces femmes qui évoluaient en partie dans la société tout en mettant leur vie au service de leur foi. Selon Gustave Vanzype, dans son article intitulé *Peintres de béguinages* (1908), l'écrivain les avait tellement popularisées dans ses écrits qu'on s'était mis, hors de Flandre, à assimiler celle-ci tout entière au silence des béguinages et des églises. Malgré le caractère charnel et sensuel attaché aux kermesses et aux paysans flamands, Vanzype estimait que la confusion elle-même n'était pas totalement injustifiée. Il fait en outre observer que les artistes ne portaituraient jamais les béguines en

tant que personnes, mais plutôt comme une présence anonyme, mystérieuse et voilée. On retrouve cette règle tacite dans les œuvres de Baertsoen. Dans les deux compositions traitant du béguinage courtraisien qui sont parvenues jusqu'à nous, dont il reprit la vue de ruelle dans deux gravures, figure une femme vêtue d'une mante P.1896/02, P.1896/10. Comme à Nieuport et Bruges en 1894-1897, Baertsoen applique à nouveau, dans sa vue du béguinage courtraisien de 1896, l'astuce visuelle consistant à concentrer l'attention sur une rigole placée dans l'angle d'une composition avec une ligne d'horizon élevée. Le fait que Baertsoen ait, une fois de plus, exposé un dessin fait à Courtrai sous un titre indéfini : *Coin de béguinage*, prouve à nouveau que ce qui lui importait, c'était de rendre une atmosphère générale bien plus qu'un lieu particulier^{cxliv}. « Lui [Baertsoen] et [Alfred] Delannois [*sic*] ont pénétré le plus complètement l'atmosphère de foi naïve et de déclinante beauté matérielle de ces enclos silencieux, cette atmosphère où il y a à la fois des odeurs d'encens, de prairie, et de pain frais^{cxlv}. »

Vanzype faisait un lien entre le potentiel esthétique des béguinages et le caractère temporaire de l'engagement des béguines, à la différence des vœux perpétuels prononcés dans les couvents. Cela faisait des béguinages des lieux intrinsèquement vivants, ce qui se traduisait par de la végétation, du soleil et de la couleur. Cette fois encore, on retrouve Emmanuel Viérin dans le sillage de Baertsoen. À partir de 1899, il peint « l'aspect des crépuscules et des soirs » dans les venelles et les coins du béguinage de sa ville natale, souvent sous la neige^{cxlvi}. Mais il se répète, surtout après la guerre, reproduisant sans cesse les mêmes vues et peignant plusieurs fois le béguinage à la lumière des réverbères – sans jamais égaler Baertsoen.

Furnes – le site qui n'en a jamais été un

Au fil du temps, Baertsoen était tellement devenu le « peintre des villes mortes » que certains critiques commencèrent à associer son nom à des sites qui, s'ils correspondaient parfaitement au signalement, n'avaient probablement jamais été peints par Baertsoen. Furnes en est un bon exemple. Avant les ravages de la guerre, cette ville de Flandre-Occidentale avait la réputation d'être une « Bruges en miniature », parce qu'il y régnait le même silence, dans un cadre architectural ancien tout aussi somptueux. La procession annuelle des pénitents témoignait de la même piété populaire ancestrale qu'on retrouvait dans les ommegangs et la procession du Saint-Sang de Bruges. Rodenbach y consacra d'ailleurs une scène du *Carillonneur* (1897), et Rainer Maria Rilke conseillait à qui comptait visiter Bruges de se « préparer » en faisant d'abord un saut dans une ville comme Furnes^{cxlvii}. Avec une telle réputation, on comprend

mieux que plusieurs critiques aient intégré Furnes dans la liste des sites privilégiés de Baertsoen – sans y associer d’œuvres en particulier.

On pense à la mélancolie rêveuse du quai de la Biloque à Gand, au Lac d’Amour à Bruges, aux divers béguinages, et aux coins moins connus mais non moins attrayants d’Ypres, de Furnes et de Malines, d’où l’artiste a rapporté quantité d’impressions fortes et vigoureuses^{cxlviii}.

Pol de Mont écrit :

De toutes les villes pourtant, celles qui lui plaisent le plus et de loin ce sont encore les villes mortes, ou du moins mourantes : mortes, complètement et désespérément mortes comme Vere, ou déperissantes comme Furnes, Nieuport et Bruges^{cxlix}.

Conclusion

Certaines des eaux-fortes de Baertsoen étaient vendues par la Maison Dietrich^{cl}. C’est aussi cette librairie d’art de Bruxelles, selon toute vraisemblance, qui produisit en 1888 la première carte postale illustrée belge^{cli}. Vers 1900, Dietrich édite des séries de cartes postales de luxe, avec des illustrations de la main d’artistes Art nouveau comme Gisbert Combaz ou Henri Cassiers et d’aquarellistes, comme Ferdinand Coenraets. Faut-il s’étonner qu’on n’ait pu retrouver aucune véritable série ou pochette de cartes postales reproduisant des œuvres de Baertsoen ? Et ce, alors qu’il avait travaillé dans des endroits extrêmement pittoresques ? Il y a eu par exemple des séries d’Alexandre Hannotiau (*A Bruges/In Brugge* 1900) et d’Omer Coppens (vers 1914-1915). Dans le cas de Baertsoen, outre l’absence de nécessité financière, il est probable que ses interprétations aient été jugées moins propres à répondre aux attentes topographiques du public, même pour des éditions d’art comme celles de Dietrich. Certaines des œuvres de Baertsoen ont toutefois été reproduites sur cartes postales de son vivant, en général en lien avec la collection muséale dont elles faisaient partie. Le célèbre éditeur français Neurdeins Frères publia ainsi en 1904-1905 une carte postale montrant une reproduction du *Dégel* [ill. 2.32](#), qui était alors accroché au musée du Luxembourg. Selon Fierens-Gevaert, si ce tableau était le plus connu de Baertsoen, c’était à cause des prix qu’il avait remportés, parce que Baertsoen en avait fait une eau-forte, mais surtout parce qu’il « fut popularisé par la carte postale » [ill. 3.01](#)^{clii}. Il en fut de même des œuvres conservées aux musées d’Anvers : *Soir en province (Flandre)*. *Petite place en Flandre* [ill. 2.71](#) / [ill. 3.23](#), de Bruxelles : *Chalands sous la neige* [ill. 1.34](#), de Gand : *Le dégel à Gand* (version inachevée) [ill. 2.31](#), de Liège : *Pays d’industrie sous la neige, Liège* [ill. 2.51](#), de Paris : *Le dégel à Gand* [ill. 2.32](#) et *Petite cité au bord de l’eau, Flandre* [ill. 3.28](#), et de Venise : *Le petit pont de*

Dixmude en décembre. Une reproduction d'un dessin de l'église d'Audenarde, éditée pendant la Première Guerre mondiale au profit des soldats belges, ainsi qu'une carte postale du *Quai aux Tilleuls, le matin, reflets* [ill. 3.58](#) clôturent la liste des reproductions sur carte postale parues du vivant de Baertsoen, si l'on excepte la carte montrant les ruines de Dixmude, déjà évoquée plus haut, dont l'ironie veut qu'elle ait été la plus répandue quoique mal réussie. Baertsoen semble donc ne pas avoir cherché activement à exploiter ce support, à la différence de certains de ses collègues dont plusieurs œuvres furent éditées en cartes postales à l'occasion de l'un ou l'autre salon. Le symboliste Alphonse Osbert, par exemple, et Ernest Desurmont, ce dernier pourtant aussi fortuné que Baertsoen, recoururent souvent à ce véhicule, tandis qu'on ne connaît de Baertsoen que deux cartes postales parues dans le cadre d'un salon, en 1904 (*Le dégel à Gand* [ill. 2.31](#)) et 1912 (*Le Quai aux Tilleuls, le matin, reflets* [ill. 3.58](#)). Trois portraits photographiques de Baertsoen par le Courtraisien G. Gyselynck ont été édités en carte postale du vivant de l'artiste. Ils se distinguent par leur simplicité des portraits similaires de Victor Gilsoul, Fernand Khnopff, Guillaume Van Strydonck, Léon Frédéric et de nombre d'autres artistes étrangers, qui se faisaient tirer le portrait dans une mise en scène rigide, posant dans leur atelier au milieu d'une sélection représentative de leurs œuvres. Ces faits illustrent bien la relation complexe que l'œuvre et l'art de Baertsoen entretenaient avec la carte postale illustrée et son prestige autour de 1900.

Épilogue

À part Rodenbach, peu de contemporains de Baertsoen ont célébré les sites qu'il a représentés avec autant de justesse que cet autre poète symboliste, Émile Verhaeren. Son poème « Le Chaland », du recueil *Les Villes à pignons* (1910), a bien plus en commun avec l'œuvre de Baertsoen que le motif du fameux bateau à fond plat. Lorsqu'on considère la totalité de l'œuvre de Baertsoen, on a presque l'impression d'évoluer, à bord du chaland de Verhaeren, « sur les canaux qui font le tour de la Hollande, et de la Flandre et du Brabant ». Bien qu'on puisse difficilement qualifier le *Fafner*, avec ses espaces pour la domesticité et son salon confortable, de « maison naine », on dirait presque que Verhaeren avait le peintre gantois à l'esprit en imaginant son batelier. Les échos entre les sonorités de ce symboliste de premier plan et les images de Baertsoen n'ont rien d'une coïncidence : ils tiennent à la mélancolie inhérente à certains lieux et à certains instants, mélancolie que Baertsoen savait distiller pour l'immortaliser dans ses paysages et vues de villes.

Oh ! la mobilité des paysages

Qui tous reflètent leurs visages

Autour de son chaland !

[...]

Et son bateau somnambulique

S'en va, le jour, la nuit,

Où son silence le conduit^{cliii}.

ⁱ Je remercie Johan De Smet et René Vermeir pour leurs corrections, leurs suggestions et le partage enthousiaste de leurs connaissances, ainsi que Paul van Calster et Anne Luyckx pour leurs corrections de forme et de fond, ainsi qu'aux lecteurs critiques pour leurs commentaires, suggestions et corrections. Les recherches nécessaires à la rédaction de cet essai n'auraient pas été possibles sans le soutien du Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO).

ⁱⁱ Lambotte, août 1905, p. 496.

ⁱⁱⁱ Eekhoud, janvier 1906, p. 41.

^{iv} Tirado-Bramen, 2002.

^v Alexandre, 24 avril 1896, p. 3.-4.

^{vi} Voir l'essai de Johan De Smet.

^{vii} « *Albert Baertsoen's canvases are not designed to captivate the attention of the holiday public, for they are lacking in all the essentials required to attract the crowd.* » Mourey, septembre 1898, p. 234.

^{viii} Cure, 2018, p. 1-18.

^{ix} Bénédite, 1919, p. 13.

^x Fierens-Gevaert, avril 1910, p. 2 ; Anon., 14 novembre 1896, p. 2.

^{xi} Archives familiales Baertsoen.

^{xii} Michel, 9 octobre 1907, p. 3.

^{xiii} Kervyn de Lettenhove, 14 février 1906, p. 1.

^{xiv} Fierens-Gevaert, avril 1910, p. 42-47.

^{xv} Lettre à Jean Delvin, février 1897 (UBGand. Hs.III.16.68-69).

^{xvi} « cœur meurtri doux et mélancolique », lettre de Pierre Paulus à la mère de Baertsoen, [AB.Namur.bronnen](#) [Pierre Paulus à la mère d'AB](#) ; « sa personnalité un peu mélancolique », lettre de Jules Destrée à la mère de Baertsoen, 11 juin 1922 (Archives familiales Baertsoen).

^{xvii} De Mont, 1897, p. 65-66 ; Maclair, 15 avril 1905, p. 465. Au sujet de la relation entre Claus et Baertsoen, voir l'essai de Johan De Smet.

^{xviii} Bouyer, 30 avril 1904, p. 567.

^{xix} Victor Gilsoul : *Canal hollandais*, huile sur toile, 55 × 69 cm, Auktionshaus Zofingen AG, 2 décembre 2000, n° 2374 ; *Vue de village*, huile sur panneau, 46 × 55 cm, Bruxelles, Haynault sprl, 18 février 2017, n° 126 ; *Canaux sous le soleil*, 1903, huile sur toile, Bruxelles, Horta, 15 octobre 2018, n° 138.

^{xx} Maclair, 1909, p. 46. Maclair estimait que Gilsoul égalait Baertsoen dans son eau-forte représentant le pont de Dixmude (*ibid.*, p. 50).

^{xxi} Kervyn de Lettenhove, 31 décembre 1907, p. 1 ; Maclair 1909, p. 2.

^{xxii} Bénédite, 1912, p. 7.

^{xxiii} Vauxcelles, 14 juin 1915.

^{xxiv} Aurel, 28 février 1916 ; Masque de Fer, 26 octobre 1919.

^{xxv} « een onzer beste zeeschilders », Anon., 16 décembre 1893.

^{xxvi} À propos de ce pleinairisme sur la plage, voir l'essai de Johan De Smet.

^{xxvii} AAC, inv. I. 34621

^{xxviii} Idem.

^{xxix} Baertsoen, 28 juin 1896.

-
- ^{xxx} « Permettez-moi, mon cher ami, de vous dire toute la mienne par l'envoi d'une petite esquisse – souvenir de mon séjour à Nieuport. Veuillez n'y voir qu'un gage de ma sincère et déjà ancienne sympathie ; votre parfaite indépendance de critique ne sauroit s'en offenser de cette marque de cordiale amitié. » (Anvers, Letterenhuis, B 1375).
- ^{xxx} Cartes postales numérotées 13-48 (Nieuport – Les marais) et 20-48 (Nieuport – l'église) de la série « La Belgique pittoresque – Édition artistique », signées « F. Ranot » (pseudonyme de Ferdinand Coenraets) et carte postale numérotée 13-24 (Nieuport) sans titre de série, signée « Carlo », toutes lithographiées par J.-L. Goffart et peut-être éditées par Dietrich & Cie, Bruxelles.
- ^{xxxii} Mamet, 2018.
- ^{xxxiii} De Paepe, 2001, p. 28, 32.
- ^{xxxiv} Huygebaert, 2021, p. 199-200.
- ^{xxxv} Courtrai, 2004, p. 36.
- ^{xxxvi} Voir l'essai de René Vermeir.
- ^{xxxvii} Jan De Clerck, *Rue de Nieuport animée*, pastel sur papier, 59,5 × 92 cm, Bruxelles, Vanderkindere, 16 mai 2017, n° 34.
- ^{xxxviii} Victor Gilsoul, *Vue de village*, 46 × 55 cm, huile sur panneau, Bruxelles, Haynault sprl, 18 février 2017, n° 126.
- ^{xxxix} Doudelet, 15 juin 1900, p. 75.
- ^{xl} Stroobants, 2011, p. 38-39.
- ^{xli} Au sujet de cette eau-forte, voir l'essai de Stephen H. Goddard.
- ^{xlii} Frans Van Leemputten, *Impression de l'Escaut*, 1884, 34 × 27,5 cm, Lokeren, De Vuyst, 15 mai 1999, n° 396. Craenhals et Dupont, p. 192, n° 89.
- ^{xliii} Anon., 29 octobre 1888, p. 1.
- ^{xliv} Anon., 17 août 1894 ; Anon., 19 août 1894 ; Anon., 28 août 1894.
- ^{xl} Tricot, 2009, p. 323, 330.
- ^{xlvi} Pica, 1904, p. 54.
- ^{xlvii} Il donna à la version au pastel, réalisée un an plus tard, un titre plus spécifique : *Le petit pont de Dixmude en décembre* (P.1898/01).
- ^{xlviii} « *waar de Vlaamse Schilders hun mystieke inspiratie zoeken, als gij zelf de poëzie der Begijnhoven beseft* », Anon., 28 juin 1914.
- ^{xlix} À propos de la Société Nouvelle, voir l'essai d'Yann Farinaux-Le Sidaner.
- ^l « *Mayor and Citizens of Dixmude in remembrance of their valued heritage of historic and architectural treasures lost to them through the total destruction of their City in the Great War* », Londres, 1914.
- ^{li} Anon., 12 août 1919 ; Anon., 11 avril 1920 ; Anon., mars 1993.
- ^{lii} Série de cartes postales éditées sous le titre *Omer Coppens et nos vieilles villes des Flandres. Dixmude – Ypres – Nieuport*. Voir De Paepe, 2001, p. 35.
- ^{liii} Dumont-Wilden, 30 octobre 1910.
- ^{liv} Jacobs et Notteboom, 2018.
- ^{lv} *Ibid.*
- ^{lvi} Gand, 2009a.
- ^{lvii} Jacobs et Notteboom, 2018, p. 10.
- ^{lviii} Bernard, 14 février 1922.
- ^{lix} Anon., 30 novembre 1905.
- ^{lx} Georges Buysse, *Le dock à Gand*, huile sur toile, 47,5 × 76 cm, Bruxelles, Palais des beaux-arts-Servarts, 9 novembre 1999, n° 418.
- ^{lxi} Anon., 10 avril 1904.
- ^{lxii} Ergaste, 11 septembre 1904, p. 3.
- ^{lxiii} P.M., 1^{er} septembre 1902, p. 1 ; Vauxcelles, 14 avril 1906, p. 1-2.
- ^{lxiv} Fierens-Gevaert, 22 mai 1897.
- ^{lxv} Pinturricchio, 2 avril 1916, p. 6 ; Cham, 25 octobre 1896 ; Bouyer, 4 avril 1914, p. 111.
- ^{lxvi} Fierens-Gevaert, 11 octobre 1909.
- ^{lxvii} Concernant les deux autres, voir l'essai de Johan De Smet.
- ^{lxviii} *Quai des Tilleuls*, Série 1 N. 50, exemplaire envoyé le 12 octobre 1902.
- ^{lxix} Fierens-Gevaert, 11 octobre 1909.
- ^{lxx} Anton Kerschbaumer, *Canal à Gand (Le Quai des Tilleuls à Gand)*, 1919, gouache sur papier, 480 × 595 mm, Cologne, Van Ham, 31 mai 2011, n° 428.
- ^{lxxi} *Terplaeten, Vieille rue des Meuniers - Ville de Gand*, photo, juin 1901 ; *Terplatenwijk / Terplaeten - Vieille rue des Meuniers*, photo, juin 1901, Beeldbank Gent.
- ^{lxxii} *Échauguette du ... XVII^e siècle. Gand. Quai de Terplaeten*. Carte postale aquarellée par E.V. [Emiel Volckaert], envoyée de Gand le 16 juin 1913 (collection SH).

-
- ^{lxxiii} Alexandre Marcette, *Coin de Gand*, huile sur toile, 75 × 50 cm, Bruxelles, Vanderkindere, 4 décembre 2012, n° 97.
- ^{lxxiv} Te Rijdt, 2000, p. 133-134.
- ^{lxxv} Gustave De Smet, *De Veergrep / Beluik in Gent*, 1906, huile sur toile, 61,5 × 81,5 cm, Gand, d-art.
- ^{lxxvi} « *En toch houden zijn werken nooit enige aanklacht tegen de sociale noden in. Het zijn slechts picturale beschrijvingen die zijn stemmingen het zuiverst en volledigst weergeven.* » Van de Woestyne-Vanagt, 1972-1973.
- ^{lxxvii} « *een doek dat 6 duizend frank zal worden betaald, duister, vuil, akelig en doodsch, en waarop geen mensch in de wereld kunst kan vinden* », St. B., 7 août 1912, p. 6.
- ^{lxxviii} « *vakmannen beweren dat het een kunstwerk is [omdat het] volgens de klassieke voorschriften eener academische opleiding werd uitgevoerd. De gewone kunstliefhebber krijgt van haar niet de minste bezieling en gaat ze met een onaangename indruk voorbij* », S. B., 31 août 1912, p. 5.
- ^{lxxix} « *... dubbele Gentenaar, al te zeer geworteld in den grond zijner geboortestad ... Het was Gent, en niets dan Gent, ik bedoel de Gentsche geest, het steeds-aanwezige Gentsche voelen; dat hij op reis, en bijvoorbeeld te Londen onder den oorlog, bij intuïtie zocht en terugvond, logge watervlakken en stoere gebouwen, liefst in de ziekte-zware avondschemering, die hij betrachtte, ik zou haast zeggen als een zelfbestemming.* » Van de Woestijne, 20 juin 1922.
- ^{lxxx} Dellmann, 2018.
- ^{lxxxi} Anon., 29 mai 1897.
- ^{lxxxii} Daubigny se fera toutefois fait construire une deuxième version, plus robuste, de son atelier flottant : un voilier baptisé *Le Bottin*.
- ^{lxxxiii} Willem Bastiaan Tholen, *Le peintre Gabriel travaillant en plein air*, 1882, huile sur toile, 29,5 × 50 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, n° inv. VdV 78 ; *Le peintre Gabriël travaillant sur un bateau*, vers 1882, huile sur panneau, 15 × 26 cm, Amsterdam, Christie's, 26 octobre 1999, n° 227 ; *Le peintre travaillant à l'extérieur, sur une embarcation*, 1882, huile sur panneau, 22,5 × 37 cm, Amsterdam, Sotheby's, 19 octobre 2004, n° 131.
- ^{lxxxiv} Robinson, 2021, p. 58-61.
- ^{lxxxv} Leclère, 1904, p. 555 ; Verschaffel, 2006.
- ^{lxxxvi} « *rich and striking in colouring* », Khnopff, mai 1901, p. 286. « *L'estate a Middelbourg [...] ci appare un po' acre di colore* », Pica, 1903, p. 235.
- ^{lxxxvii} Augé de Lassus, 21 février 1903, p. 1.
- ^{lxxxviii} Vanzype, 1903, p. 17.
- ^{lxxxix} Fierens-Gevaert, 16 novembre 1902, p. 378.
- ^{xc} À propos de cette intervention, voir l'essai de Stephen H. Goddard.
- ^{xci} Wenckebach, De Vries et Van de Waal, 1974, p. 40-42.
- ^{xcii} Anon., 3 septembre 1905.
- ^{xciii} Fierens-Gevaert, avril 1910, p. 122.
- ^{xciv} « *een prachtig Amsterdamsch stadsgezicht* », Anon., 26 novembre 1913.
- ^{xcv} « *een klein straatje was 't met kaduke huisjes, traag geleund langs een grachtspiegel [...] De rust van Witsens etsen, de distinctie van Witsens gevels en vloeren; maar met iets lichter ontroerds, iets willend bewegelijks er in dat niet van den Hollander is in 't algemeen, dat van breeder leven, meer geëmotioneerde dagelijksche gedachten spreekt. Een klein niet onaangenaam kosmopolitisch tintje was er aan, dat naast onze reëler kunst pikant aandoet.* » W.V., 1903, p. 162.
- ^{xcvi} Lettre à Jean Delvin, automne 1893, UBGand, Hs.III.16.68-69.
- ^{xcvii} Farinaux-Le Sidaner, 2013, p. 54-56.
- ^{xcviii} Lévy-Lambert, 1989, p. 21-22.
- ^{xcix} Harlay, 6 décembre 1898, p. 2.
- ^c AAC, inv. V. S. Lettre d'Henri Le Sidaner à Emile Claus, [mars 1899].
- ^{ci} Montmirail, 20 mars 1900.
- ^{cii} Mauclair, 25 juillet 1903, p. 124.
- ^{ciii} Kervyn de Lettenhove, 14 décembre 1906.
- ^{civ} X., 30 juin 1900.
- ^{cv} Anon., 12 septembre 1903a et 1903b.
- ^{cvi} Anon., 16 juillet 1908.
- ^{cvii} [Eekhoud], janvier 1906, p. 41.
- ^{cviii} Ruskin, 1856, p. 14-20.
- ^{cix} Anon., 24 novembre 1903.
- ^{cx} Fernand Khnopff, *Les moulins à vent de Bruges*, 1912, huile sur papier, marouflée sur toile, 50 × 55 cm. Bruxelles : Horta, 12 juin 2006, n° 117.
- ^{cx} Maus, 3 décembre 1905, p. 391.

-
- cxii Kervyn de Lettenhove, 14 février 1906, p. 1.
- cxiii La confusion est possible : *Soir sur les quais, étude (I)* (P.1905/02), une vue du pont aux Herbes à Gand, est ainsi intitulé « Bruges » dans le catalogue du musée Mohammed Mahmoud Khalil et Emilienne Luce Khalil au Caire.
- cxiv Pil, 1993, p. 123-124, 193 ; Pil, 2020, p. 192-199.
- cxv Toronto, 2019 ; Bruxelles, 2021-2022.
- cxvi Rubin, 2008, p. 89.
- cxvii Mons, 2015.
- cxviii Giverny, 2010, p. 18-20.
- cxix Pil, 1993, p. 193-196 ; Becuwe, 2019.
- cxx Van Cleven, 1987.
- cxxi Rubin, 2008, p. 5.
- cxii « *manmade cloud [...] a new, synthetic element of landscape* », Rubin, 2008, p. 131.
- cxiii Meunier a lui aussi réalisé un certain nombre de paysages industriels dont sont absents les ouvriers. Le plus frappant est *Le Pays Noir : Borinage*, où les wagonnets abandonnés et immobiles ont quelque chose d'étrange et inquiétant (huile sur toile, 180 × 241 cm, Musée Meunier, Ixelles).
- cxxiv Anon., 9 février 1905 ; Anon., 29 décembre 1910.
- cxv Citons Victor Pinet (54 ans), mort enseveli sous le charbon le 8 février 1906 au Horloz, ou Hubert Danthine (41 ans), grièvement brûlé par un wagonnet rempli d'acier incandescent qui a basculé le 26 mars 1906, et Augustine Lecocq (17 ans), tombée d'une hauteur de trois mètres près d'un haut fourneau le 9 janvier 1907, tous deux à l'aciérie de Tilleur ; ou Lambert Yans (39 ans), un ouvrier coupé en deux par le tram à Tilleur le 4 juin 1907, ou Joseph Van Weddingen (60 ans), mort sur les voies de chemin de fer de la houillère au Fond du Horloz en juin 1908. Anon., 9 février 1906 ; Anon., 28 mars 1906 ; Anon., 11 janvier 1907 ; Anon., 5 juin 1907 ; Anon., 17 juin 1908, p. 4.
- cxvi Lemonnier, 4 septembre 1907 ; Lemonnier, 10 septembre 1907.
- cxvii Le Roy, octobre 1907.
- cxviii Devos, 1995, p. 8-11.
- cxix Villiers, 1910 ; Egée, 27 mars 1912.
- cxx Charles, 11 mars 1909.
- cxxi « *Het mysterie van eenzame kasteelen in de wijde uitgestrektheid der velden, vereenzaamd in licht en zwijgen gehuld [...] met hun stilstaande grachten en lichtschemerende muren, [doen] mij denken [...] aan de kasteelen in oude legenden, aan Blauwbaard's slot of Maeterlinck's Zeven Prinsessen.* » Villiers, 1910.
- cxiii Devos, 1995, p. 11.
- cxiiii Heins, 1905.
- cxv Van der Mensbrugge, 1911.
- cxvi « *Er zou eene ijverige propaganda moeten gemaakt worden om het bekend te maken. De lichtteekeningen er van zouden in de voornaamste spoorwegstatiën des lands moeten tentoongesteld worden.* » Van Hoorde, 24 octobre 1911 ; Van Hoorde, 13 novembre 1911.
- cxvii Sarradin, 17 février 1913.
- cxviii Anon., 22 novembre 1913. Il s'agissait de la face intérieure de l'entrée côté chaussée de Courtrai. Concernant le quartier « Vieille Flandre », voir aussi Jacobs et Notteboom, 2016, p. 8-10.
- cxix Sanders van Loo, 1913, p. 417.
- cxx Londres et Paris, 2017-2018 ; Malcolm, 1987.
- cxli Rubin, 2008, p. 42.
- cxli *Ibid.*, p. 42-43.
- cxlii Dordrecht et Amsterdam, 2003, p. 29-34, 68-69. Voir aussi, de manière plus générale, Malcolm, 1987, p. 149-156, 175-182.
- cxliii Gilbert, 27 mars 1907 ; Vauxcelles, 17 mars 1905.
- cxliv Fierens-Gevaert, janvier-juillet 1897, p. 232.
- cxlv Vanzype, septembre 1908, p. 276.
- cxlvi *Ibid.*, p. 277 ; Courtrai, 2004, p. 34, 53, 57.
- cxlvii Rilke, 1^{er} août 1907.
- cxlviii « *One recalls the dreamy melancholy of the Quai de la Biloque at Ghent, the Lac d'Amour at Bruges, the various béguinages, and then other less known, but not less seductive corners of Ypres, Furnes and Malines, whence the artist brought back many strong and vigorous impressions.* » Frantz, octobre 1906, p. 39. « *Baertsoen heeft andere stadsgezichten geschilderd, in Brugge, Nieuwpoort, Veurne, Middelburg, Terneuzen, Luik: het werden dode doeken zonder meer* » : « Baertsoen a peint d'autres vues de villes, à Bruges, Nieuport, Furnes, Middelbourg, Terneuzen, Liège : des toiles mortes, sans plus », Kluyskens, 18 avril 1991, p. 94.

^{cxlix} « *Doch van alle steden bevallen hem veruit het meest noch de dode, of altans de stervende: dode, volkomen, hopeloos dode als Vere, kwijnende als Veurne, Nieuwpoort, Brugge.* » De Mont 1897, p. 67.

^{cl} Voir l'essai de Stephen H. Goddard.

^{cli} Van Peteghem, 1994a ; 1994b.

^{clii} Fierens-Gevaert, 11 octobre 1909, p. 2.

^{cliii} Verhaeren, 1910, p. 17-20.