

« Un chef-d'œuvre pour ces temps d'incertitude » : *Le Christ aux outrages* d'Henry de Groux

Rodolphe Rapetti

DANS **REVUE DE L'ART** 1992/2 N° 96 , PAGES 40 À 50

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.096.0040

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-1992-2-page-40?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

« Un chef-d'œuvre pour ces temps d'incertitude » : *Le Christ aux outrages* d'Henry de Groux

Henry de Groux (Saint-Josse-Ten-Nodde près de Bruxelles, 1866 – Marseille 1930) est aujourd'hui une figure obscure du symbolisme. Fils d'un des fondateurs du réalisme belge, le peintre Charles Degroux (1825-1870), proche de Rops et de Constantin Meunier, membre du groupe des XX à l'âge de vingt-et-un ans, il connut en France aussi bien qu'en Belgique une grande célébrité entre 1890 et 1905, période durant laquelle il fut sans aucun doute un des protagonistes importants du milieu symboliste parisien. C'est alors que ses relations avec quelques-uns des écrivains et critiques marquants de son époque furent très assidues : il fut lié avec Bloy, Gourmont, Mirbeau, connu Mallarmé, Verlaine et Moréas. Ambroise Vollard, Georges Petit, Le Barc de Boutteville exposaient ses œuvres et en 1899, parut un « numéro exceptionnel » de la revue *La Plume* sur Henry de Groux honneur qui jusque là avait été réservé à Rops, Mucha, Falguière, Ensor, Puvis de Chavannes et Grasset. Dès 1891, alors qu'il est encore un inconnu à Paris, G.-Albert Aurier lui consacre un article retentissant dans le *Mercur de France*¹. Plus tard, on retrouve Henry de Groux mentionné avec Van Gogh et Gauguin par William Ritter comme un des artistes ayant eu une réelle importance pour

Edvard Munch². C'est dire que de Groux fut pour la génération symboliste sinon un peintre universellement admiré comme Puvis ou Carrière, du moins un point de repère, ce que confirme une bibliographie exceptionnellement abondante, qui se tarit progressivement au long du XX^e siècle, l'artiste étant tombé dans l'oubli après sa mort. Desservi par la légende tumultueuse qui très vite entoura son personnage, par une biographie romancée – et pourtant à plus d'un titre très en-deçà de la réalité – que publia en 1936 son gendre Emile Baumann³, de Groux partagea le sort de bien des peintres de sa génération, dépassés par les courants nouveaux apparus dès le début du XX^e siècle. Toutefois, Marcel Réja, Apollinaire, Paulhan, Breton s'intéressèrent encore à son œuvre et seule la difficulté de retrouver une production ancienne, aujourd'hui dispersée, permet d'expliquer le décalage étonnant entre la célébrité que de Groux connut de son vivant et l'oubli dans lequel il est tombé aujourd'hui. La publication prochaine de son journal inédit fournira le point de départ d'une reconsidération de l'artiste sur de nouvelles bases⁴. *Le Christ aux outrages*⁵, tableau auquel Henry de Groux dut en 1890-1892 un succès soudain à Bruxelles puis Paris est, lui

aussi, demeuré relativement méconnu, alors qu'il s'agit incontestablement d'un jalon important du symbolisme pictural, comme en témoigne une fortune critique sans beaucoup d'équivalents à l'époque⁶ (fig. 1-5).

A bien des égards, *Le Christ aux outrages* s'inscrit dans une continuité de la peinture belge du XIX^e siècle; son dessin cursif, sa couleur, pourraient être considérés comme résurgences tardives de ce romantisme qui trouva chez Rubens les éléments d'une réaction contre le néo-classicisme hérité de David. Certains détails de la composition, notamment la femme à l'abondante chevelure au premier plan, directement empruntée à Gustaf Wappers confirment que cette œuvre puise dans une tradition locale et il n'est pas jusqu'à son climat tendu et convulsif que l'on ne puisse rapprocher d'Antoine Wiertz (fig. 6). Toutefois, que de Groux ait ramené à lui ce romantisme rubénien pour en constituer dans *le Christ aux outrages* un condensé exacerbé ne suffit pas à faire de ce tableau une œuvre provinciale ou passéiste, ce qui rendrait difficilement explicable le retentissement extraordinaire qu'il eut auprès de la critique. C'est qu'à la lumière des déclarations de l'artiste et de ses contemporains, *Le Christ aux outrages* apparaît éminem-



1. Henry de Groux, *Le Christ aux outrages*, 1888-1889, huile sur toile, 2,93 × 3,53 m, Avignon, Palais du Roure, Fondation Flandreysy-Espérandieu.



2. Henry de Groux, *Le Christ aux outrages*, 1889, lithographie marouflée sur toile et rehaussée de fusain, pastel, gouache et crayon de couleur, dimension de la planche: 0,50 × 0,65 m, dimension de la toile: 0,75 × 1,00 m, Avignon, Palais du Roure, Fondation Flandreysy-Espérandieu.



3. Henry de Groux, *Le Christ aux outrages*, 1898, lithographie, 0,50 × 0,60 m, Lawrence (Kansas), Spencer Museum of Art.



4. Henry de Groux, *Le Christ aux outrages*, vers 1925, eau-forte, 0,64 × 0,80 m, Avignon, Palais du Roure, Fondation Flandreys-Espérandieu.



5. Henry de Groux, *Le Christ aux outrages*, vers 1925, huile sur toile, 0,74 × 0,92 m, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

ment significatif du mode de pensée symboliste. Ses arrière-plans idéologiques, l'intérêt dont il témoigne pour certaines sources alors peu frayées de la sensibilité littéraire moderne – Lautréamont et Anne-Catherine Emmerich notamment – forment un faisceau où se condense ce que les dix dernières années du XIX^e siècle offriront de religiosité et de violence libératrice, de mysticisme et d'angoisse dubitative, clamé avec une puissance qui conférerait à ce tableau, jusque dans son exécution à la fois hâtive et minutieuse, la valeur d'un manifeste.

L'œuvre dans son contexte

Le Christ aux outrages assumait la rupture avec le réalisme belge dont les débuts d'Henry de Groux portaient la marque. Si en effet dans sa jeunesse l'influence d'artistes comme Louis Artan ou Constantin Meunier, liés avec Charles Degroux, eut une importance déterminante, Henry de Groux appartient à une génération qui durcira le propos du réalisme social jusqu'à une revendication de l'anarchie. Dès le début de sa carrière, Henry de Groux fut plus volontiers lié aux écrivains qu'aux peintres : Max Waller, Jules Destrée, chroniqueur artistique de *La Jeune Belgique*, tous deux découvreurs de Lautréamont, Fernand Séverin, Edmond Picard qui dirige *L'Art Moderne* depuis 1881, Camille Lemonnier, qui dès 1887 mentionne Henry de Groux, «véhément, gauche, recolligé, can-

dide, travaillé par des voix» dans son *Histoire des Beaux-Arts en Belgique*. Le milieu littéraire belge est alors volontiers anarchisant. L'avocat Edmond Picard, par exemple, entretient des relations étroites avec l'extrême gauche et se fait l'apôtre d'un art social violemment engagé. Plusieurs lettres de de Groux à Paternie Berrichon témoignent qu'en février 1891 au plus tard, il était en contact avec le milieu anarchiste français⁷. De Groux signe alors des œuvres d'inspiration anarchiste, comme sans doute ce *Bourgeoisie!*, aujourd'hui non localisé, figurant au catalogue des XX en 1890. De toute évidence, l'art social de Charles Degroux a ici fait place à une accusation directe. En 1887, de Groux présente aux XX deux peintures inspirées du premier roman de Georges Eekhoud, *Kees Doorik*, paru quatre ans plus tôt et qui mettait en scène comme l'aurait fait un Charles de Coster exacerbé, les mœurs violentes des paysans de la Campine. On peut d'autre part situer vers 1890-1891 un certain nombre de lithographies sur le thème du «grand soir», comme *En route!* (fig. 7) où les inscriptions sur les bannières brandies par la foule ne laissent pas de doute quant aux résonances politiques de l'image. Cet exergue de l'écrit en une *Vox populi*, sera d'ailleurs une constante de l'imagerie anarchiste, thème dont James Ensor fit son profit dans *L'Entrée du Christ à Bruxelles*. Registres formel et discursif s'interpénètrent ainsi étroitement et il ne fait pas de



6. Baron Gustaf Wappers, *Episode des Journées de septembre 1830 sur la Place de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, 1835, huile sur toile 4,44 × 6,60 m, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



7. Henry de Groux, *En route!*, vers 1888-1890, lithographie, 0,225 × 0,332 m, collection particulière.



8. Jan Toorop, *Portrait d'Henry de Groux*, 1884, aquarelle 0,230 × 0,281 m Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

doute que la production anarchiste de de Groux constitua pour *Le Christ aux outrages* un point de départ quant au ton général de l'œuvre.

Dans sa préface à la réédition des catalogues des XX, Robert L. Delevoy a souligné l'absence d'une « affinité de vision » qui aurait uni les membres du groupe fondé en 1883 par Octave Maus⁸. A l'égard des XX en tant qu'institution, groupement d'artistes liés par un commun idéal d'indépendance, seul ferment d'unité dans cette phalange quelque peu disparate, de Groux semble se montrer plutôt distant. Ainsi, lors de son entrée aux XX, il écrit à William Degouve de Nuncques : « Je suis élu aux XX à l'unanimité complète, ce dont au fond il me chaut fort peu »⁹. Une lettre à Jan Toorop du 20 octobre 1888 est encore plus significative à cet égard¹⁰. Néanmoins les événements qui agitèrent le groupe dans les années 1888-1890 ont sans aucun doute leur importance dans l'élaboration du *Christ aux outrages*, comme d'ailleurs pour *L'Entrée du Christ à Bruxelles* d'Ensor. Il faut souligner ici que le libéralisme du groupe, se manifestant notamment par l'absence de jury d'admission, devait se trouver en quelque sorte contrebalancé par la personnalité d'Octave Maus qui influençait les votes. En 1888, James Ensor vit sa *Tentation de Saint Antoine* exclue pour « indécence ». Jane Block¹¹ a montré comment, lors de l'élection d'un nouveau membre pour l'année 1890, Maus parvint à imposer son candidat¹² face à William Degouve de Nuncques, que parrainait de Groux. Cet échec fut très mal perçu par de Groux qui écrivit à Maus plusieurs lettres assez violentes. Van Gogh était invité des XX cette année-là et ses œuvres devaient être présentées dans la même salle que celles de de Groux. L'avant-veille de l'ouverture, celui-ci déclara refuser d'exposer dans la même salle que « l'exécrable *Pot de soleils* de Monsieur Vincent ou de tout autre agent provocateur ». Au banquet du lendemain, une altercation eut lieu entre de Groux, Signac et Lautrec à propos de l'œuvre de Van Gogh. Il fut question d'un duel et de Groux fut déclaré exclu des XX le soir même.

Entre son élection aux XX et son départ pour Paris en mai 1891, de Groux entretint des rapports très étroits avec deux artistes, Jan Toorop et William Degouve de Nuncques. Ces deux derniers partageaient le même atelier à Machelen dès 1883¹³. Lorsqu'il devint membre des XX en 1884, Toorop connaissait déjà

de Groux, puisqu'il fit son portrait cette année-là (fig. 8). Cependant, de Groux se montre silencieux à son égard dans son journal et on sait qu'en 1890, Toorop fut de ceux qui votèrent son exclusion. Les relations de de Groux avec William Degouve de Nuncques semblent avoir été plus suivies, du moins à en juger par la correspondance conservée à la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Bruxelles¹⁴. Dès 1888, le catalogue des XX mentionne les deux adresses d'Henry de Groux : l'une à Bruxelles et l'autre à Perwez, entre Bruxelles et Namur, qui est celle de la propriété des Degouve de Nuncques, où il fait alors de fréquents séjours. Dans ses rapports avec William Degouve de Nuncques, Henry de Groux joue le rôle de l'aîné, qui relate à un comparse encore loin des lettres artistiques ses démêlés et ses premiers succès. Il est toutefois assez question de problèmes esthétiques ou même du strict métier pictural dans cet important ensemble de lettres : en raison de l'intimité de ces deux hommes, c'est à la conversation que vont échoir ces préoccupations. Leur correspondance donne de temps à autre cependant, quelques éclaircs, comme dans cette lettre du 5 novembre 1887 où de Groux, s'excusant d'un retard, explique son choix du train de quatre heures par les « détails synthétiques » de paysage que le soleil et la vitesse lui permettent d'observer, et dont il compte faire son profit dans ses œuvres à venir¹⁵. Il est en effet certain qu'en juin 1888 au plus tard, les deux artistes partagent le même atelier à Perwez. Henry de Groux travaille à cette époque tantôt seul à Bruxelles, tantôt à Perwez où il se consacre à des tâches de plus grande envergure.

Au contact des Degouve de Nuncques, et surtout du père de son ami, de Groux semble avoir développé ses goûts littéraires. En 1888, il montre à Jules Destree les œuvres de William à Bruxelles. En février 1887, il avait fait la connaissance de Fernand Séverin, dont il va bientôt illustrer le premier recueil de poésies, *Le Lys*¹⁶. Les lectures de de Groux à cette époque nous sont connues, du moins en partie, par ses lettres : en 1888, il est question de *Crime et châtiment* de Dostoïevsky, du *Journal des Goncourt*, de Balzac. A en croire un souvenir de 1908, cette période coïncida pour l'artiste avec une véritable boulimie de littérature¹⁷.

En mai 1889, Henry de Groux a décidé de quitter sa famille, qui lui est devenue insupportable. La mort de sa mère, en juin, l'amène à

concrétiser ses résolutions. Dès le début du mois de mai, il cherchait pour Degouve de Nuncques, désireux de s'établir à Bruxelles, un appartement à louer. La vente de la maison familiale après succession lui ayant assuré quelque argent, il décide de louer une vaste maison avec atelier, rue des Côteaux, où il vivra avec les Degouve de Nuncques père et fils. En août 1889, il en surveilla l'aménagement et l'installation eut lieu avant la fin de l'année puisque dans le catalogue des XX pour 1890 l'adresse de de Groux est «202, rue des Côteaux, Bruxelles».

C'est dans ce contexte que de Groux réalisa *Le Christ aux outrages*, dont la chronologie n'est pas sans poser quelques problèmes. L'œuvre a pu être commencée vers juin 1888, si l'on en croit quatre lettres à Degouve de Nuncques¹⁸. Dès 1889, la composition en était complètement définie puisque c'est la date portée par l'artiste sur une lithographie adoptant, sans l'inverser, le même schéma que le tableau. Il peut paraître étrange que de Groux n'ait dans ce cas pas choisi d'exposer *Le Christ aux outrages* aux XX en 1890, mais dans l'esprit d'un jeune artiste désireux de s'imposer, le salon triennal de Bruxelles était un événement plus important. Dès sa première présentation, ce tableau valut en tout cas au peintre, âgé de vingt-quatre ans, une grande célébrité.

Dans une note citée par Emile Baumann, de Groux s'est lui-même expliqué sur l'époque où il créa cette œuvre : «J'avais alors vingt-et-un ans. Je venais de perdre ma mère dont la mort avait été pour moi l'occasion du plus grand désespoir que j'eusse connu. Pour la première fois, j'allais pouvoir travailler régulièrement en me consacrant exclusivement à une seule œuvre de mon choix. Nous avions trouvé, William de Gouve et moi, un atelier dans une rue de Bruxelles, immémorialement habitée par des peintres, rue des Côtes, 210...»¹⁹.

Nous avons vu que de Groux ne s'installa rue des Côteaux que vers septembre 1889. Il était alors âgé de vingt-trois ans et non de vingt et un comme il l'annonce ici, mais cette confusion peut être en elle-même significative du fait que l'œuvre aurait été commencée plus tôt. Dans une lettre à Degouve de Nuncques, de Groux nous apprend que la reine des Belges est intervenue pour que le tableau soit expédié à Paris.

En France, de Groux eut beaucoup de mal à faire accueillir son œuvre et il opta finalement pour

une solution assez étrange : en février 1892, le tableau fut exposé dans une grange de la rue Alain Chartier, non loin de l'atelier d'Alphonse Osbert²⁰. Un article élogieux d'Arsène Alexandre y attira un grand nombre de personnalités. Successivement, de Groux rencontra ainsi Puvlis de Chavannes, Mallarmé, Hérédia, Debussy²¹. De nouveaux articles parurent. En mars, de Groux était sollicité par Péladan pour exposer au salon de la Rose-Croix où «la place d'honneur» lui avait été réservée; ne se sentant pas l'âme d'un «templier», il déclina l'invitation²² et décida de présenter son tableau au jury de la Société Nationale des Beaux-Arts, qui le refusa le 3 avril²³. A la suite de l'intervention de Puvlis de Chavannes, Albert Besnard et Alfred Agache, l'œuvre put finalement être accueillie à la Nationale, mais dans le pavillon dit des «Arts Libéraux», où de Groux présentait conjointement son immense *Procession des archers*, exposée aux XX en 1889. Ces péripéties ne furent pas sans écho dans la presse. Les petites revues symbolistes et anarchistes tout comme certains critiques en renom prirent parti pour de Groux, salué comme un des artistes les plus originaux du moment. Des pourparlers furent engagés pour une acquisition du tableau par la cathédrale de Senlis, puis par le Sacré-Cœur de Montmartre, solutions que de Groux jugeait satisfaisantes, mais qui ne se concrétiseront pas. Enfin, par l'intermédiaire d'Alfred Stevens, *Le Christ aux outrages* sera exposé à Londres, à la Hanover Gallery, de novembre 1892 à juin 1893²⁴.

Au moment où il peint ce tableau, de Groux désire quitter la Belgique, qu'il assimile au «pays du muflle». *Le Christ aux outrages* a été réalisé alors que l'artiste se sentait rejeté aussi bien par les XX, où le néo-impersonnisme que Maus favorisait tendait à marginaliser les peintres relevant d'une autre esthétique, que par sa famille qui incarnait pour lui l'archétype de l'«honorabilité bourgeoise». Ce contexte familial et social n'est certainement pas étranger à la violence vindicative de l'œuvre où l'on peut penser que l'artiste a semé çà et là, parmi les visages des persécuteurs, des portraits. La situation psychologique du peintre explique également ce brusque changement stylistique et peut-être jusqu'au choix du sujet lui-même, de Groux s'assimilant au Christ persécuté. C'est là un processus d'identification analogue à celui qu'utilise James Ensor, donnant à Jésus son propre vi-



9. James Ensor, *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*, 1888-1889, huile sur toile, 2,57 × 4,30 m, Malibu, The J.-Paul Getty Museum.



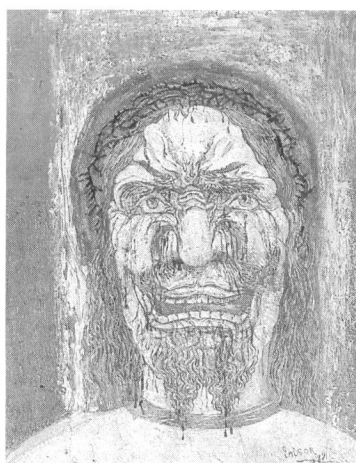
10. James Ensor, *Jésus montré au peuple*, 1885, crayon noir et aquarelle sur papier marouflé sur papier Japon, 1,550 × 1,020 m, collection particulière, en prêt permanent au Musée des Beaux-Arts de Gand.

sage dans *L'Entrée du Christ à Bruxelles*²⁵ (fig. 9).

Il est probable que de Groux, en tant que membre des XX, ait vu le tableau d'Ensor dans son atelier au moment où il s'agissait de statuer sur l'acceptation de son envoi à l'exposition de 1889. Cependant à cette époque *Le Christ aux outrages* était vraisemblablement déjà commencé. L'influence d'Ensor sur de Groux quant à une thématique utilisant de manière personnelle des éléments de la vie du Christ a pu de toutes façons s'exercer plus tôt. Dès février 1887,

Ensor exposait aux XX une série de six dessins intitulée *Les Auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière*²⁶ (fig. 10). Parmi ceux-ci se trouve un *Christ montré au peuple* qui fut vraisemblablement réalisé dès 1885 et dont Ensor tira une gravure l'année suivante²⁷. Selon Gisèle Olinger-Zinque, l'idée de comparer sa propre existence à la vie du Christ vint à Ensor pour la première fois en 1885-86. Comme le note Stephen Charles McGough²⁸, rien n'est certain avant *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, où l'identification est pa-

tente. Néanmoins tous les dessins de la série des *Auréoles du Christ* tendaient à une remise en cause des modèles iconographiques traditionnels à des fins expressives, leçon que de Groux ne manquera pas de retenir, tout en introduisant dans son *Christ aux outrages* un dolorisme étranger à l'œuvre d'Ensor, qui reste tournée vers l'ironie. C'est en effet en 1891 seulement qu'Ensor, vraisemblablement marqué à son tour par *Le Christ aux outrages* réalisa son *Homme des douleurs* qui emprunte à de Groux sa représentation abrupte de la souffrance physique de Jésus (fig. 11). Ce retour d'influence est d'ailleurs également perceptible dans le fait qu'en 1889 les sujets napoléoniens font leur entrée dans l'œuvre d'Ensor, à la suite de l'exposition l'année précédente aux XX des *Trois Rêves après la bataille* de de Groux.



11. James Ensor, *L'Homme de douleur*, 1891, huile sur toile, 0,215 × 0,160 m, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Style et sources

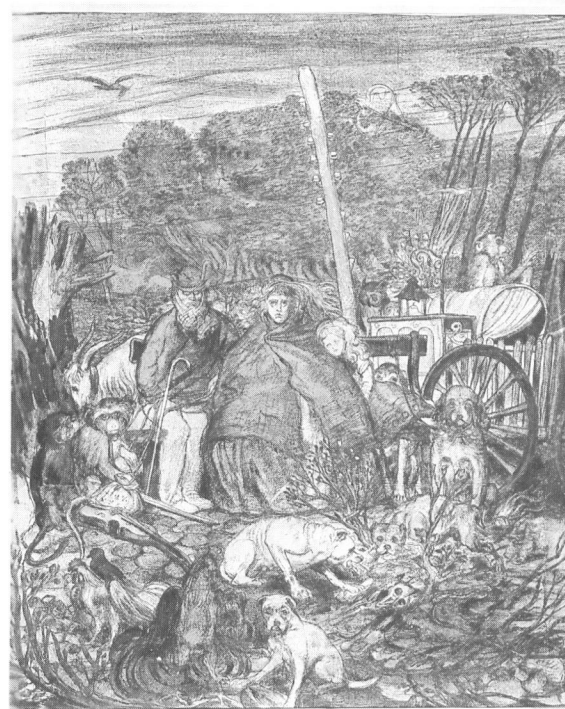
À côté de William Degouve de Nuncques et Ensor, la troisième personnalité qui soit un facteur de renouvellement dans l'œuvre de de Groux à cette époque est Jan Toorop²⁹. Une des caractéristiques des œuvres symbolistes de Toorop est que la pratique graphique y devient primordiale. *Les Rôdeurs* (fig. 12) ou *Les Trois Fiancées*³⁰ sont de grands dessins où se mêlent loin de toute orthodoxie crayon, craies de couleurs et gouache. Le dessin y est considéré pour la spécificité des effets qu'il autorise. Il faut voir là sans doute une influence de de Groux. Cette proximité dans le style comme dans le sujet est d'ailleurs nettement perceptible dans une œuvre comme *Les Gitanos* qui figure au catalogue des XX en 1890 mais que de Groux pré-



12. Jan Toorop, *Les Rôdeurs*, 1891, crayon noir, crayon à la cire et encre, 0,65 × 0,76, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

senta cette année-là dans son atelier (fig. 13). Ce dessin où l'artiste utilise sur la même feuille craies noires et de couleurs, encre et gouache présente avec *Les Rôdeurs* que Toorop exposera aux XX en 1892 de grandes similitudes, bien que le graphisme diffère sensiblement d'un artiste à l'autre. La composition fait dans les deux cas appel à un étagement de plans amenant très haut la ligne d'horizon, procédé que de Groux emploie pour élaborer l'espace saturé du *Christ aux outrages*. Cette proximité des deux artistes peut expliquer par une influence de Toorop le passage de de Groux à un style plus cursif, qui s'affirme avec ce dernier tableau.

Mais la soudaineté de ce changement stylistique correspond à l'émergence d'un acquis intégré à l'esprit de l'artiste depuis son enfance : Rubens³¹. Dans sa volonté de se mesurer avec une pratique nouvelle de la peinture, de Groux recherchant l'ampleur du « grand genre » devait se tourner vers l'exemple du baroque flamand, profondément enraciné dans sa culture. En regard des œuvres précédentes, c'est moins d'accumulation que de mouvement et d'enchaînement de formes qu'il s'agit dans *Le Christ aux outrages*. La recherche de compositions dynamiques jouera d'ailleurs dans l'œuvre de de Groux un rôle très important. Il écrit en effet en 1901 dans son journal : « De Gourmont m'appelle volontiers le « peintre de la violence ». – Pourquoi de la violence ? – Si beaucoup de



13. Henry de Groux, *Les Gitanos*, 1889-1890, craie noire et de couleur, encre de Chine et gouache sur papier collé sur carton, 0,873 × 0,725 m, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

mes travaux, en effet donnent cette impression, c'est peut-être un résultat ; ce n'a jamais été un but. Je n'ai, dans tous les cas, jamais cherché la violence pour la violence ; ma principale recherche, quand j'ai vraiment fait ce que j'ai voulu a été le *Mouvement*» (5 mai 1901).

Outre le rythme des compositions et la beauté de la matière, c'est l'aisance de Rubens que de Groux ad-

mire. Certains raccourcis abrupts, la tension formelle apparaissant avec *Le Christ aux outrages* ne sont pas étrangers au désir d'improviser la même facilité sans disposer de l'immense expérience qui la sous-tend. Mais là n'est pas toute l'explication des torsions que de Groux inflige aux anatomies. Jules Destrée écrit à propos du thème abordé par de Groux : « C'était un sujet d'une difficulté

rare, presque banal. Des maîtres de tous les temps l'avaient traité, et en donner une version nouvelle, dégagée de toute influence, était malaisé. De Groux y a heureusement réussi par l'impétuosité et la sauvagerie de la couleur³². Maltraiter l'image, développer à l'égard de celle-ci une agressivité sadique et une certaine désinvolture constitue certainement une bonne part du propos de l'artiste à ce moment-là. Bien que l'on ne puisse accorder aucun crédit à la légende selon laquelle l'œuvre aurait été peinte en une nuit, elle porte les marques d'une rapidité d'exécution qui s'articule avec la composition pour extirper d'un thème classique une nouvelle profondeur de sens. L'étude peinte pour la figure du Christ n'offre pas grand chose de commun avec le concept traditionnel d'«étude préparatoire» tant le geste la désorganise au profit d'une urgence de transcrire (fig. 14). Malgré quelques réserves à l'égard du dessin, la critique se montra dans l'ensemble très sensible à cet aspect de l'œuvre de de Groux. Ainsi Léon Maillard qui écrit en 1892 : «le dessin de de Groux est un facteur secondaire, toujours subordonné à un mouvement d'âme dont la couleur marque l'évolution; mais néanmoins il n'en abandonne la stricte observance que lorsque les motifs de l'œuvre doivent s'accuser plus complètement par la ligne»³³.

Si on le compare à *La Procession des archers*, exposée aux XX en 1887 et 1889, *Le Christ aux outrages* représente en définitive un renouvellement des sources de son auteur, longuement préparé mais apparaissant soudainement et avec ampleur : le réalisme social de Charles Degroux est cette fois-ci définitivement écarté, au profit d'une somptuosité décorative nouvelle.

Une œuvre non seulement coupée des anciennes sources réalistes, mais affranchie de toute vraisemblance à l'égard du réel, tant dans la couleur, délibérément artificielle, que dans l'agencement³⁴ : cet ordonnancement de l'espace par juxtaposition, l'utilisation du conglomérat comme facteur expressif, se retrouvent alors chez des artistes belges aussi différents que James Ensor et Auguste Lévesque, chez un sculpteur comme Jef Lambeaux, avec qui de Groux était lié. Son haut-relief des *Passions humaines*³⁵ n'est pas sans analogies dans certaines parties avec la composition de de Groux.

Quant au choix du thème du «Christ aux outrages», qui pourrait faire penser que l'artiste désire par là

s'inscrire dans la continuité d'une iconographie religieuse, de Groux explique dans une lettre sa volonté d'indépendance à cet égard³⁶. Bien que les réminiscences abondent dans ce tableau (non seulement Rubens, mais aussi Brueghel, Delacroix, et de façon plus générale les primitifs nordiques), force est de constater que son originalité motive la recherche de sources spécifiques, hors d'une simple analogie thématique³⁷.

Il existe une nette parenté entre *Le Christ aux outrages* et la célèbre *Douloureuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, texte transcrit par Clemens Brentano d'après les visions de la religieuse Augustine Anne-Catherine Emmerich³⁸, à laquelle Huysmans fait allusion dans les premières pages de *Là-bas* (1891). Si de Groux n'a jamais donné d'explications précises quant à ses sources, on trouve cependant Anne-Catherine Emmerich citée dans son Journal³⁹. Une traduction de *La Douloureuse Passion* avait été publiée à Tournai chez Casterman dès 1859. Le succès de ce texte était grand puisqu'entre 1835 et 1880, Bray et Retaux en réalisèrent trente éditions à Paris. La parenté entre le tableau et certains passages du texte est tout à fait frappante, au-delà même des détails descriptifs que de Groux a pu emprunter à A.C. Emmerich⁴⁰. Notons d'ailleurs que de Groux procède à un amalgame entre différents épisodes de la Passion. Il n'hésite pas, par exemple, à placer non loin des degrés du temple où Jésus est montré au peuple la croix surmontée du traditionnel INRI, encadrée de celles des deux larrons, ainsi que la lance et l'éponge, instruments annonçant ici le supplice. De même à l'égard du texte d'A.C. Emmerich, il semble vouloir réaliser une synthèse des images les plus fortes sans souci réel de leur situation chronologique dans le récit. L'analogie entre le Christ que décrit A.C. Emmerich au moment de l'Ecce homo et celui de de Groux est troublante : «Jésus recouvert du manteau rouge, la couronne d'épines sur la tête, le sceptre de roseau entre ses mains garrottées fut reconduit dans le palais de Pilate. Il était méconnaissable à cause du sang qui remplissait ses yeux, sa bouche et sa barbe. Son corps n'était qu'une plaie; il ressemblait à un linge trempé dans du sang... [...] C'était un spectacle terrible et déchirant, accueilli d'abord par une horreur muette, que cette apparition du fils de Dieu tout sanglant sous sa couronne d'épines, abaissant ses yeux éteints sur les flots du peuple, pendant que Pilate le



14. Henry de Groux, étude pour *Le Christ aux outrages*, 1888-1889, huile sur toile, 0,70 x 0,565 m, Avignon, Palais du Roure, Fondation Falndreysy-Espérandieu.

montrait du doigt et criait aux Juifs : «Voilà l'homme». Plus loin, Jésus est comparé à un «fantôme sanglant [...] en face des prêtres et du peuple qui poussaient des cris de fureur».

Le texte d'A.C. Emmerich excepté, aucune autre source ne pouvait fournir à l'artiste avec une telle violence transcendant l'image d'un Christ écorché livré à la foule. Soulignons que l'insistance obsessionnelle d'A.C. Emmerich sur le sang du Christ tout au long de son récit trouve chez de Groux une réponse qui ne peut être due au hasard. Cette proximité de ton, de «couleur» pourrait-on dire est d'ailleurs perceptible dans bien d'autres passages.

L'intérêt de de Groux pour A.C. Emmerich n'est pas pour surprendre. Sa vie durant, il se montra curieux de textes exaltant la violence. Grand lecteur de Sade, qu'il considère comme «l'inspirateur» de ce que la littérature du XIX^e siècle a produit de meilleur⁴¹, il connaît également très tôt l'œuvre d'Isidore Ducasse. Ami de Max Waller qui organisa à partir de 1885 des lectures des *Chants de Maldoror*, il est plus tard lié à Jules



15. Marie Danse, *Henry de Groux après l'audition de Maldoror*, carnet de croquis, Marcinelle, Musée Destree.

Destree, qui fit connaître Lautréamont, alors ignoré, à Huysmans. Marie Danse a laissé un portrait de de Groux «après l'audition de Maldoror», daté du 27 décembre 1889 (fig. 15). Son journal témoigne, Lautréamont sera un des «phares» de l'artiste qui écrit à son propos : «En somme, je sens tellement en moi le même abîme que j'ai peur que mes yeux en franchissent le bord»⁴². Quant à l'importance qu'eurent à cette époque les lectures de Groux pour son œuvre, elle apparaît nettement dans son journal :

«Quel art aurais-je fait si j'avais ignoré le monde, si j'avais vécu, confiné dans la Tour d'ivoire de mes songes, comme à l'époque où je faisais les rêves après la bataille [1888] inspirés de mes diverses lectures de Poe, de Victor Hugo, de Baudelaire, de Tolstoï, de Leconte de Lisle [sic], des Mémoires particulières de Marbot, du Comte de Ségur, de Lautréamont, etc.»

Car toujours j'ai éprouvé cet étrange attrait de l'horreur, de l'excès, du paroxysme qui est selon Nietzsche le signe des suprêmes décadences et qui fut certainement chez moi l'inclination d'une sorte de dépravation grandiose du sens esthétique qui me portait invinciblement à peindre, à chercher à reproduire dans leur maximum de brutalité, d'intensité, de cruauté et de violence, les choses dont je n'aurais certes pu supporter la vue...» [7 juin 1892].

Dans ce registre de l'horreur absolue, de Groux implante l'iconographie religieuse, pour laquelle, par goût comme par tradition, il éprouve le plus grand intérêt. Comme pour témoigner d'une certaine appropriation du sujet, il se détache des figurations traditionnelles en représentant un épisode ne correspondant exactement à aucune des étapes codifiées de la Passion⁴³. Une autre source à ne pas négliger est dans les cérémonies populaires du culte catholique : il s'agit des processions telles que le jeune de Groux a pu en voir en Belgique, et pour lesquelles il faisait déjà preuve d'un certain intérêt avec *La Procession des archers*.

Enfin, le lien de l'artiste avec l'anarchie a ici aussi son importance. Lorsqu'en 1888 de Groux présentait aux XX les *Trois rêves après la bataille de Waterloo*, le peintre Armand Rassenfosse les qualifia de «mêlées étranges, d'un caractère anarchiste et cocardier»⁴⁴. En 1892, de Groux considérait d'ailleurs ses tableaux comme «œuvres de combat»⁴⁵ et à Paris *Le Christ aux outrages* fut très bien accueilli par une revue anar-

chiste comme *L'Art social*, en fournissant matière à des digressions où s'établit un parallélisme entre le Christ annonciateur d'une ère de bonheur futur pour l'humanité et l'anarchie crucifiée par le bourgeois⁴⁶. Cette assimilation de Jésus au premier martyr de la cause libertaire est alors assez fréquente. L'idée d'opposer les doctrines du Christ au monde de la propriété et au premier développement de l'industrie est déjà chez Lamennais (*Paroles d'un croyant*, 1834) et dans le romantisme social. Mais le thème du Sauveur anarchiste semble imputable chez de Groux à ses lectures de Tolstoï, dont nous avons vu qu'il était un de ses auteurs favoris au moment de sa cohabitation avec Degouve de Nuncques. La traduction française de *Ma religion* paraît à Paris en 1885. Tolstoï, qui a retenu de nombreuses idées de Proudhon y prône un détachement des dogmes conduisant à une version anarchiste du christianisme. Ce nouvel évangile tolstoïen, à l'instar d'un Renan, s'attache à constituer l'image d'un Jésus purement humain. Néanmoins, *Ma religion*, à la différence de la *Vie de Jésus*, est l'œuvre d'un converti et fait suite à une crise morale et religieuse dont *Confession*, publié en 1880 était le premier résultat⁴⁷. Les ouvrages de Tolstoï ont eu vraisemblablement un écho important auprès des intellectuels de l'Europe entière. En Belgique, l'«art social» élaboré dès les années 1860 par la génération des Charles Degroux et Constantin Meunier perdura jusqu'au début du XX^e siècle et constituait un terrain favorable au développement d'idées libertaires plus intransigeantes.

A Paris : Le Christ aux outrages et la critique

Lorsqu'en dépit du soutien de Puvvis de Chavannes, *le Christ aux outrages* fut refusé à la Société Nationale des Beaux-Arts,⁴⁸ l'un des membres du jury dit à de Groux pour motiver cette décision : «Vous seriez le Ravachol du Champ de mars», phrase extrêmement significative quant aux rapports que l'on pouvait établir entre une œuvre et les événements contemporains alors même que dans son sujet proprement dit, celle-ci n'attestait aucun lien véritable avec la famille de pensée libertaire et la «propagande par le fait» qui en était alors l'un des aspects. Mais la violence d'une facture irrévérencieuse à l'égard des normes usitées, et ce aux dimensions ostensibles d'une grande toile de salon,

était perçue comme offrant un équivalent à la subversion politique.

Cette attitude est d'autant plus révélatrice que, du moins à Paris, *Le Christ aux outrages* apparaît alors que se développe en peinture un courant dit «néo-chrétien» visant à renouveler l'iconographie religieuse en représentant des scènes de la vie du Christ dans un contexte contemporain, à la suite de Fritz von Uhde⁵⁰. Au début des années 1890, le Christ au Salon monopolise l'attention de la critique, qui se montre partagée à l'égard de ce nouveau développement du naturalisme. Ainsi Camille Mauclair, pouvait-il écrire en 1892 : «Mais cette ignominieuse exhibition du Christ cessera-t-elle? Tour à tour des Haraucourt et des Grandmougin ont amassé des deniers à le travestir sur des scènes où des cabotins plâtrés singeaient son supplice; tour à tour Bonnat, Morot, ont craché par tous leurs tubes à couler sur cette figure. Il y a eu la glorification hautaine de Henry de Groux, il est vrai, et on a eu la suprême pudeur de la bannir de ce temple. Les vendeurs sont restés entre eux»⁵¹.

Or dans l'ensemble, même si la critique semble parfois saturée par le phénomène de mode créé autour de la peinture religieuse, ces tentatives ne sont condamnées que par les critiques liés au symbolisme, appréciant l'œuvre de de Groux qui n'est pas, à la différence des effigies «sociales» de Jésus, une image de paix. Son style est à l'opposé du naturalisme. C'est en définitive dans un courant marginal, utilisant le thème du Christ comme miroir des angoisses personnelles et faisant une certaine place à une ambiance onirique et émotive que se situe de Groux, à côté de James Ensor, dans un ensemble d'artistes isolés.

Ainsi, il n'est pas étonnant que dans une période caractérisée par un nouvel engouement pour les sujets tirés de la vie du Christ, une œuvre comme *Le Christ aux outrages* ait eu tant de mal à s'imposer. Rappelons que le «pavillon de la Société Libérale d'artistes français» où le tableau fut présenté en 1892 était avant tout dévolu aux arts décoratifs, et qu'accessoirement, un certain nombre de peintures avaient pu y trouver refuge. La nomenclature «arts libéraux», par rapport à la notion réputée plus noble de «Beaux-Arts» recouvrait en fait les «arts mineurs». La majeure partie des critiques dressant un compte rendu complet du salon de l'Union Libérale insistent sur le jeune âge de la plupart des peintres exposants et l'inexpérience dont té-

moignent leurs essais souvent scolaires, pour en détacher parmi quelques autres l'œuvre de de Groux. L'exclusion de de Groux ne passa pas inaperçue et plusieurs journalistes dénoncèrent ce qu'ils considéraient comme une injustice. Octave Mirbeau, dans un article du *Figaro*⁵², nous apprend le rôle joué à cet égard par Jean Béraud. Le journal de l'artiste, comme celui de Léon Bloy témoignent de la virulence avec laquelle l'œuvre fut rejetée. De Groux avait contre lui une cabale, puisque le tableau ne put s'imposer alors qu'il était soutenu par un groupe d'artistes influents composé de Puvvis de Chavannes, Albert Besnard, Alfred Agache et Maurice Boutet de Monvel. Parmi les opposants se trouve Alfred Stevens, qui pourtant avait soutenu de Groux lors de son arrivée à Paris un an plus tôt.

Dans la presse, *Le Christ aux outrages* apparaît pour quelques chroniqueurs les plus conformistes d'un extrémisme justifiant le tabou⁵³. Les témoignages de sympathie viennent des revues symbolistes (Léon Bloy dans *Le Saint Graal* d'Emmanuel Signoret, Camille Mauclair dans la *Revue Indépendante*, Remy de Gourmont dans *Le Livre d'art*, le chroniqueur anonyme du *Mercur de France* et ceux de *La Plume*) et anarchistes (Gustave le Rouge dans *L'Art Social*, Paul-Napoléon Roinard dans les *Essais d'art libre*). Mais par ailleurs, plusieurs journaux à grand tirage font au *Christ aux outrages* un accueil favorable. Il en est ainsi d'Arsène Alexandre, Charles Buet et Octave Mirbeau dans les colonnes du *Figaro*, d'Armand Dayot dans *Le Figaro illustré*, d'Henri Fromentin dans *La Paix*.

Un dénominateur commun apparaît d'emblée à la lecture des études critiques consacrées au *Christ aux outrages* : toutes se caractérisent par une part importante faite à la description de l'œuvre, description où l'on sent l'effort de rendre par des moyens littéraires le caractère exceptionnel du tableau, l'impact causé par sa nouveauté. Cependant, aucune de ces descriptions n'est neutre et toutes, dans l'intention de déchiffrer le symbolisme du *Christ aux outrages*, adoptent la construction de l'œuvre elle-même qui repose sur une opposition entre victime et bourreaux, immobilité et mouvement, verticalité et sinuosité, frayeur magnanime et haine abjecte. Cette structure «en affrontement», dans la mesure où la scène représentée ne l'est pas dans une perspective historique, est extrêmement vivifiante quant aux prolon-

gements symboliques que les critiques ont pu y décrypter. Ainsi Jésus face à la foule pourra-t-il être à la fois l'image du christianisme bafoué par les hommes du XIX^e siècle, de l'artiste incompris du bourgeois, du juste ou de l'anarchiste condamné par la société, comme il ressort de ces lignes de Gustave le Rouge : «Et que de large humanité dans la conception de ce chef-d'œuvre d'un catholique! Ce n'est pas que le sang du seul Christ, c'est l'âme des pauvres et l'âme des artistes de toujours qui coule sous la main impie des Riches et des Imbéciles. Le tableau de M. de Groux est la plus sanglante satire de notre société vicieuse d'art et de justice et marque le point de prochaines destructions»⁵⁴. Un texte comme celui-ci atteste que le thème était perçu dans l'actualité immédiate : à cette foule, la société contemporaine ne pouvait que s'identifier. Léon Ritor utilise d'ailleurs ce jeu de miroir entre l'œuvre et son public lorsqu'il écrit : j'aurais voulu voir, à côté de M. Henri Martin, ce *Christ aux outrages* de Henry de Groux, qui aurait eu le don de faire hurler la foule idiote»⁵⁵. A l'heure où s'imposait en peinture l'image d'un Christ allié des humbles et intercesseur social, figurer Jésus rejeté par une foule hostile (pouvant être perçue comme une image de la société moderne conspuant l'art ou la foi) incitait à percevoir dans le tableau l'accent d'une condamnation morale qui le rendait indésirable. En outre, le moment choisi par de Groux, comme l'image qu'il donne du Christ tendent à supprimer l'aspect divin du personnage pour ne laisser place qu'à l'«Homme des douleurs», comme le note Léon Bloy : «Ce Dieu fait homme s'est si complètement dépouillé lui-même qu'il n'a pas voulu garder seulement l'atome de divinité qui lui eût été nécessaire pour n'avoir pas peur. Il souffre et tremble dans sa chair, ainsi que les faibles d'entre les plus faibles»⁵⁶. Là encore, la proposition de de Groux s'oppose au naturalisme néo-chrétien sous ses deux aspects : celui d'un Christ-personnage historique acteur d'une reconstitution, celui d'un Christ-concept intemporel dont la philosophie est applicable à l'époque contemporaine.

Le style fait quant à lui rarement l'objet d'une analyse. Comme cela sera souvent le cas plus tard, l'œuvre de de Groux, pour expliquer l'étrangeté de sa texture, fait l'objet de références à des domaines échappant à la technique strictement picturale. Camille Mauclair évoque le

vitrail. Quant à l'inobservance des règles de perspective et d'anatomie, c'est là ce qui sépare de la façon la plus nette la critique traditionaliste de celle que nous serions tentés d'appeler « progressiste »⁵⁷.

Cette opposition aux convenances académiques formulée de manière neuve semble en définitive la pierre de touche dans le débat dont nous avons tenté de présenter les différents aspects. D'un côté l'exigence d'un minimum d'illusionnisme s'accompagne de son corollaire habituel : l'exactitude du dessin. De l'autre, l'efficacité expressive est perçue comme justifiant toutes les libertés. Léon Maillard s'attache ainsi à formuler en détail la finalité de cette facture inhabituelle :

«... ce tableau est le résultat volontaire d'une méthode sensationnelle autant que graphique qui s'affirme par son mépris de la convention académique, dans la brutalité des couleurs et dans l'exagération obstinée des allures et des membres. Aucun des personnages n'est à son échelle stricte; mais, c'est une donnée scientifique, que la passion détruit toute mesure; cela n'est pas seulement établi pour l'ordre psychique, il en va de même dans l'expansion naturelle, quoique barbare, des êtres. Cette vibration des teintes, cet allongement systématique de l'effort musculaire est la norme de cette foule qui se rue à l'assaut de la souffrance, vers cette faiblesse qui l'exaspère, mais qui la domine »⁵⁸. Cette « virginalité naïveté »⁵⁹ mise en avant par la critique participe, avant tout par la licence formelle dont elle témoigne, d'une esthétique symboliste. Il s'agit bien sûr ici d'un symbolisme plastique, où la forme se veut à toutes les étapes de sa création une transcription de l'imaginaire, comme il ressort de la réponse de l'artiste à William Ritter lui demandant s'il utilisait des modèles : « je ne fais jamais poser, car une réalité altérerait la forme de mes imaginations, la réalité empêche d'êtreindre le rêve, le modèle empêche le peintre d'incarner son idée exacte dans son œuvre ». Au même, de Groux confie par ailleurs avoir travaillé « contraint par une véritable hantise et comme pour se débarrasser d'une obsession », ce qui conduit Ritter à rapprocher le peintre d'A.C. Emmerich, dans une commune marginalité de l'histoire de l'art ou de la littérature⁶⁰. Comme *La Douleur Passion*, *Le Christ aux outrages* sacrifie l'élaboration d'une texture réputée cohérente à une projection mentale dont le tracé ne peut aller sans une certaine brutalité.

C'est ce que Fernand Séverin formule admirablement lorsqu'il écrit : « On dirait une main d'enfant, conduite par une main invisible et surnaturelle : la main d'enfant a tremblé, mais elle a tracé des choses étranges et inusitées »⁶¹. L'art sacrifié déjà ici à l'expression de l'inconscient. L'extranéité est encore ce qu'Émile Bernard retient en 1936 de l'œuvre de de Groux : « Tandis que nous voulions la synthèse, venant de Rubens et de Bruxelles, Henri de Groux montrait à Paris son *Christ aux outrages* et excitait un enthousiasme général. Il opposait tout à coup à la raison froide de nos essais un lyrisme exaspéré. Son œuvre répandait une rumeur d'orchestre wagnérien, il venait de faire entendre les cris d'une foule exaspérée demandant un sacrifice divin. Ce fut une victoire... »⁶².

Le phénomène du *Christ aux outrages* est, en conclusion, celui d'une œuvre dont la conception se situe d'emblée « en marge ». Stylistiquement, en premier lieu, au point que son insertion dans le symbolisme pose problème. Son processus de création, tout en se rattachant au symbolisme pictural, le dépasse par la déconstruction formelle qu'il opère. Quant aux sources littéraires répondant aux préoccupations de l'artiste, elles sont alors peu frayées : c'est avec le surréalisme qu'elles auront leur répercussion maximale dans les arts plastiques. Pourtant, l'œuvre fut d'emblée perçue comme répondant aux préoccupations profondes de l'époque, au point que les critiques les plus significatifs considèrent de Groux comme un artiste général. Peut-être cette absence de méthode constitutive, cette attitude comme à l'écart des formes répertoriées, alliées à un impact expressif remettant en cause la rhétorique picturale incarnaient-elles, tout ensemble, les hésitations d'une période de conflits stylistiques et l'étendue de ses vastes aspirations : celles d'une peinture symboliste à laquelle aucune évocation n'était interdite. Camille Mauclair résuma en une phrase la situation du *Christ aux outrages* dans son époque : « Un chef-d'œuvre pour ces temps d'incertitude »⁶³.

NOTES

1. G.-Albert Aurier « Henry de Groux », *Mercur de France*, octobre 1891, p. 223.
2. William Ritter, « Correspondance de Bohème », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} octobre 1905, p. 346.

3. Emile Baumann, *La vie terrible d'Henry de Groux*, Paris, 1936.
4. Ce journal, tenu par l'artiste de façon discontinue, couvre la période 1892-1930.
5. Acquis par Jeanne de Flandreys en 1925, il est depuis cette date conservé au Palais du Roure à Avignon, où de Groux séjourna à la fin de sa vie. De Groux réalisa, vers 1898, une lithographie d'après le même sujet (fig. 5) et plus tard une eau-forte (fig. 6). Parmi plusieurs répliques du tableau, la seule connue aujourd'hui est celle, tardive, conservée à Bruxelles (fig. 7). *Le Christ aux outrages* fut exposé pour la première fois le 15 septembre au 15 novembre 1890, lors du salon triennal de Bruxelles, sous le titre *Le Christ montré au peuple* (cat. n° 170).
6. Voir *Henry de Groux*, numéro spécial de *La Plume*, 1899, reprenant de nombreux articles parus au moment de l'exposition de l'œuvre à Paris, ainsi que :
 - Paul-Armand Hirsch, « Le Baptême de Jésus ou les quatre degrés du scepticisme », *Marine et Colonies*, 1892, p. 3.
 - A. Taussier-Radel, « La peinture au salon du Champ-de-Mars », *L'Artiste*, 1892, p. 407.
 - Paul-Napoléon Roinard, « Calvaire annuel », *Essais d'art libre*, mars 1892, p. 30.
 - B.C., « L'accomplissement des figures », *Mercur de France*, avril 1892, p. 345.
 - « Le Salon de l'Union Libérale », *Le Temps*, 22 avril 1892.
 - Camille Mauclair, « Le Salon du Champ-de-Mars » et « Salon de l'Union Libérale des artistes français », *Revue indépendante*, avril-mai 1892, p. 206 et p. 283.
 - Remy de Gourmont, « Choses d'art », *Mercur de France*, mai 1892, p. 90.
 - Paul-Napoléon Roinard, « Anarchie d'art II – Les néo-réalistes », *L'Art social*, mai 1892.
 - Remy de Gourmont, « Echos d'art », *Le Livre d'art*, mai 1892.
 - Léon Maillard, « Le salon de l'Union Libérale », *La Plume*, 1^{er} mai 1892, p. 202.
 - « Chronique », *Le Mouvement littéraire* (Bruxelles), 8 mai 1892, p. 58.
 - Octave Mirbeau, « Le Salon du Champ-de-mars », *Le Figaro*, 9 mai 1892.
 - Henri Fromentin, « Le Christ au Salon. Histoire d'un tableau. L'engouement mystique. On demande des œuvres sincères. *Le Christ aux outrages*. Henry de Groux », *La Paix*, 14 mai 1892.
 - Paul Jullien, « La peinture dans l'avenir », *Le Télégraphe*, 15 mai 1892.
 - Léon Rictor, « Les salons de 1892 – Aux Champs Élysées », *La Plume*, 15 mai 1892, p. 236.
 - Remy de Gourmont, « Autres et derniers Salons », *Mercur de France*, juin 1892, p. 166.
 - Gustave Le Rouge, « Le Christ aux outrages », *L'Art social*, juin 1892, p. 145.
 - Léon Maillard, « Salon de la Société nationale des Beaux-Arts », *La Plume*, 1^{er} juillet 1892, p. 311.
 - Léon Bloy, « Le Christ aux outrages », *L'Art moderne* (Bruxelles), n° 30, 24 juillet 1892, p. 235.
 - Raoul Sertat, « Union libérale des Artistes français », *Revue encyclopédique*, 1^{er} septembre 1892, p. 1262.
 - « Grapillages », *Revue rouge* (Bruxelles), octobre 1892, p. 16.
 - « Art notes », *The Pall Mall Gazette* (Londres), 2 novembre 1892.
 - « Art exhibitions – Henri de Groux », *The Pall Mall Gazette* (Londres), 7 novembre 1892.
 - « Art notes », *The Daily Graphic* (Londres), 7 novembre 1892.
 - « The Hanover Gallery », *The Globe* (Londres), 8 novembre 1892.
 - « Picture galleries », *The Saturday review* (Londres), 19 novembre 1892, p. 591.
 - « Our illustrated note-book », *The magazine of art* (Londres), 1893, vol. XVI, p. 143.

- Emile Bernard, « Le symbolisme pictural », *Mercur de France*, 15 juin 1936, p. 528.
7. Voir lettre d'Henry de Groux à l'anarchiste français Patern Berrichon, Bruxelles, 21 février 1891 (Paris, Bibliothèque d'art, et d'archéologie. Autographes. Carton 1 (De Groux). Dans cet ensemble de six lettres à Berrichon, datées entre le 21 février et le 1^{er} juin 1891, il est essentiellement question d'un projet d'exposition d'œuvres de de Groux aux Indépendants. Une lettre du 15 mai 1891 ne laisse aucun doute sur l'adhésion de l'artiste à l'idéologie anarchiste : « Je suis, moi, cher, en tout point de votre avis en ce qui concerne les ouvriers et la prochaine révolution. Aussi j'attends que la santé remette en moi les vigueurs indispensables pour assumer le rôle intransigeant que vous me conseillez, et que ce rôle serait pour le moment trop directement oneste, sans le moindre profit pour la cause que j'entendrais défendre. Le courage ne consiste pas à s'exposer inutilement, et je ne sacrifierai ma peau qu'à bon escient, le jour où je me ferai emprisonner, ce sera, croyez-moi, pour mieux que de l'in discipline à la garde civile!... En attendant je tâcherai de faire encore si possible quelques tableaux passables, ce qui est plus difficile à faire qu'une révolution et qui apparaît plus que tout mon souci actuel; je me demande même si mes facultés trouveront jamais l'occasion bien évidente d'un autre emploi? Si cela arrive, je verrai ce qui me reste à faire, mais si je suis obligé de tenir un fusil, ce ne sera certes pas sur des malheureux qu'on verra jamais tirer, mais bien sur les tristes dévins par lesquels nous avons la honte d'être dirigés!... Je suis évidemment en communion de révolte et de haine avec vous et avec tous ceux qui souffrent et qui étouffent dans l'asphyxiant médiocrité du moment, et de toute l'ambiance salauderie universelle!... » Dans *La vie terrible d'Henry de Groux*, Emile Baumann, s'appuyant sur des souvenirs familiaux, fait brièvement allusion à un premier séjour du peintre à Paris, à l'âge de seize ans, donc vers 1882. Il est étrange que dans son journal, où pourtant la place du souvenir est relativement importante, de Groux ne mentionne pas ce voyage. Il est en tout cas certain qu'avant de quitter Bruxelles en mai 1891, de Groux s'était déjà rendu à Paris : d'après la biographie très détaillée de Joseph Ballery (*Léon Bloy*, Paris, 1947, 1949, 1954), Bloy n'alla jamais en Belgique. Or deux lettres de Bloy à Henry de Groux antérieures à mai 1891 existent, dont le contenu laisse penser que les deux hommes se connaissaient (voir Rodolphe Rapetti, « Léon Bloy et Henry de Groux » dans *Léon Bloy, Cahiers de l'Herne*, Paris, 1988, p. 375). On sait d'autre part que de Groux s'était rendu à Paris en 1885 pour assister aux funérailles de Victor Hugo.
 8. *Les XX – Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles, 1981.
 9. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, M.L. 2169/15 (5 novembre 1887).
 10. « Bruxelles 28 octobre 1888, Mon cher Toorop, Recommandation très sérieuse. Ne pas voter pour Colin [le peintre André Collin]; j'ai vu des choses, – c'est du Dirix [Joseph ou Omer Diericks] et du Van Lecmputten [Cornille Van Lecmputten] – horreur! – il est très sérieusement *Vingriste*, et c'est le cas ou jamais de s'abstenir. N'est-ce pas ton avis?... A toi bien sincèrement, ton ami Henry de Groux » (Gravenhage, Koninklijk Bibliotheek, T.C.C 156 IV 2).
 11. *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, Ann Arbor, 1984, p. 50.
 12. Il s'agit du fils d'Edmond Picard, le peintre Robert Picard, alors âgé de vingt-et-un ans.
 13. Francine-Claire Legrand, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, 1971, p. 191.

14. Cette correspondance compte 91 lettres d'Henry de Groux entre janvier 1887 et septembre 1894.

15. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, M.L. 2169/15.

16. Fernand Séverin, *Le Lys*, Bruxelles-Paris, 1888, frontispice à l'eau-forte par Henry de Groux.

17. Journal d'H. de Groux, 7 juin 1892, passage cité *infra*.

18. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}. Dans la première de ces lettres (M.L. 2169/26 – 23 juin 1888), de Groux fait allusion à une toile de grand format à laquelle il doit travailler bientôt à Perwez : « ... je serai enchanté par la même occasion, d'effleurer enfin l'humiliante virginité de ma vieille rosière de grande toile, que je suis très enchanté de savoir clouée au mur ». Le lendemain (M.L. 2169/27 – 24 juin 1888), il parle d'une œuvre à achever, sans autre précision. Dans une lettre de la fin du mois de juin (M.L. 2169/29 – datée samedi, juin 1888, le cachet de la poste étant du 2 juillet) il est à nouveau question de cette œuvre : « J'ai fait beaucoup de besogne ces jours derniers, et si la chance voulait m'aider quelque peu en ce moment-ci, je tirerais un immense parti des idées qui se pressent dans ma caboche, relativement à la grande toile qui m'attendait là-bas [à Perwez] ». La correspondance entre les deux artistes s'interrompt ensuite durant environ un mois, ce qui laisse penser que de Groux est alors à Perwez, pour reprendre par une lettre (M.L. 2169/30 – 28 juillet 1888) où de Groux recommande à son ami d'interdire à quiconque l'accès à l'atelier de Perwez et de tenir ses œuvres cachées. Tout semble donc indiquer que *Le Christ aux outrages* a été peint, ou du moins largement ébauché, au cours de l'été 1888. *La procession des archers*, ensemble de quatre grands dessins marouflés sur toile était déjà achevé à cette date, comme en témoigne la date de 1887 lisible sur l'un des trois panneaux subsistants (aujourd'hui conservés à l'Hôtel de ville de Furnes) qui furent d'ailleurs remaniés en 1895. Toutefois, une seconde version de cette œuvre mesurant près de 16 mètres de large aurait existé, si l'on en croit une mention de Remy de Gourmont (« Autres et derniers salons », *Mercure de France*, juin 1892, p. 168). Cela expliquerait que le titre *La Procession des archers* se trouve à deux reprises dans le catalogue des XX : d'abord en 1887 (l'artiste aurait alors exposé la version de 1887), ensuite en 1889 (la seconde version, vraisemblablement version peinte, non retrouvée à ce jour). Cependant, le contenu des lettres à W. Degouve de Nuncques semble indiquer qu'il s'agit, en juin 1888, non d'une réplique, mais bien d'une œuvre originale dont l'idée est en train de se former dans la pensée du peintre.

19. Emile Baumann, *op. cit.*, p. 43.

20. Osbert intervint personnellement pour que de Groux puisse disposer de ce local. Les relations entre les deux hommes semblent d'ailleurs être restées amicales (communication orale de Yolande Osbert).

21. *Le Christ aux outrages* fut exposé rue Alain Chartier à partir de février 1892. Le premier article paru dans la presse est celui d'Arsène Alexandre dans *Le Figaro*, le 5 février 1892 (voir *Henry de Groux, La Plume*, 1899, p. 41). Dès le 6 février, Puvion de Chavannes se rendit rue Alain Chartier pour voir le tableau (voir journal d'H. de Groux, 6 février 1892). Une lettre à W. Degouve de Nuncques, datée mars 1892, nous éclaire : « [...] Je serais tout-à-fait partisan d'exposer avec toi et Jan [Toorop] à la Haye, mais les frais inévitables et considérables me font hésiter !!! Je t'avoue du reste que je suis passablement fatigué d'exposer d'autant plus que je suis sur le point de recommencer ici à Paris, une exhibition de mon *Christ aux outrages* – qui a obtenu parmi les artistes et les

écrivains, d'ici, un succès immense ! Et auquel je ne me serais pas attendu... Puvion de Chavannes, Stéphane Mallarmé, José Maria de Hérédia, la duchesse d'Uzès et la plupart des artistes d'ici sont venus me voir dans ma grange ! et m'ont fait les compliments les plus capiteux ! [...] (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, M.L. 2169/63).

Voir également lettre de Cl. Debussy à Robert Godet, 18 décembre 1911 dans : Claude Debussy, *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, p. 128. Dès son arrivée à Paris, de Groux fut appuyé par Félicien Rops, qui le mit en contact avec nombre de personnalités du monde littéraire et artistique, dont notamment Octave Mirbeau (voir lettre d'H. de Groux à W. Degouve de Nuncques, 27 mai 1891, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, M.L. 2169/55).

22. Voir Léon Bloy, *Journal de Léon Bloy*, Paris, 1956, p. 20 (11 mars 1892) et journal d'H. de Groux, 10 mars 1892 : « Peladan m'écrit personnellement pour que j'expose au salon de la Rose-Croix. On me fait entendre que la « place d'honneur » m'y attend... Ceci du moins est gentil !... Soit. Mais j'avoue qu'il m'est peu agréable d'adhérer à toutes les conceptions actuelles de « Sâr » et à tous les manifestes spéciaux de la confrérie. Bref, je ne me vois pas « Templier », une seule minute... Sait-il ou non que je suis l'hôte de Bloy ?... Non sans doute puisqu'il me propose de venir me voir chez moi... »

23. Le journal de de Groux ainsi que celui de Bloy permettent de suivre au jour le jour le sort de l'œuvre.

24. Journal d'H. de Groux, 7 septembre 1892 et lettre d'H. de Groux à W. Degouve de Nuncques, 19 juin 1893 (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, M.L. 2169/65).

25. Toutefois, c'est William Degouve de Nuncques qui posa la figure du Christ pour le tableau de de Groux. Les thèses les plus récentes ont montré que l'isolement d'Ensor avait été exagéré par ses précédents biographes. Membre des XX, il devait se rendre à Bruxelles au moins une fois par an au moment de l'exposition du groupe et il y connut de Groux au plus tard en 1887, lorsque celui-ci fut élu. Plusieurs éléments permettent de penser que les deux hommes, s'ils ne furent pas à proprement parler amis, eurent à l'égard des XX une attitude similaire. Dans nombre de ses textes tardifs, Ensor rend hommage à de Groux qui, d'ailleurs, fit son portrait en 1908 (Ostende, Musée James Ensor). De Groux fut élu membre des XX en 1887. C'est l'année où la candidature de Whistler, soutenue par Willy Finch, divisa le groupe en deux camps. On sait qu'Ensor s'opposa à Whistler, soulignant, dans une lettre à Maus la nécessité de faire entrer dans le groupe de jeunes artistes. De Groux entra aux XX l'année même où l'exposition des œuvres de Seurat va orienter pour un certain temps le groupe vers une esthétique à dominante néo-impressionniste, contre laquelle Ensor s'élèvera ensuite tout comme lui. Ensor ne fait d'ailleurs pas partie des membres ayant voté l'exclusion de de Groux en 1890. On peut raisonnablement penser que durant cette période les deux artistes se trouvaient rapprochés par leur commune opposition au néo-impressionnisme. *L'Entrée du Christ à Bruxelles* d'Ensor est généralement daté 1888-1889. Refusée aux XX en 1889, l'œuvre demeura roulée dans l'atelier de l'artiste jusqu'en 1917 et ne fut présentée au public qu'à partir de 1929. Par conséquent les témoignages contemporains du tableau sont rares et sa chronologie imprécise.

26. Voir cat. exp. *James Ensor*, Paris, musée du Petit Palais, 1990, cat. 86 à 88 et 94 à 96.

27. Deltail 1.

28. *James Ensor's "The Entry of Christ into Brussels in 1889"*, Ann Arbor, 1981. Sur Ensor et l'identification de l'artiste au Christ voir égale-

ment : Philippe Junod « (Auto) portrait de l'artiste en Christ » in cat. exp. *L'autoportrait à l'âge de la photographie*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1985, p. 3.

29. Certes, celui-ci n'expose des œuvres symbolistes aux XX qu'à partir de 1892, et nous avons vu qu'il vota l'exclusion de de Groux début 1890. Cependant, en 1888, les deux hommes sont encore en rapports amicaux. De retour en Belgique après un séjour à La Haye, Toorop traverse alors une période de contradictions, qui, si elle ne transparait pas vraiment dans ses envois aux XX, toujours homogènes, ne pouvaient qu'être connues de ses proches. Le séjour qu'il fait l'année suivante en Angleterre détermine une conversion progressive au symbolisme : une œuvre comme *Les Rôdeurs*, présentée aux XX en 1892, était commencée dès 1889.

30. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

31. Rubens est le peintre le plus fréquemment cité dans le journal de de Groux, qui écrit : « Il y avait dans ma façon de regarder, étant enfant, un tableau de Rubens et spécialement ces étonnantes toiles de la Montée au Calvaire et du Saint Laurent du Musée de Bruxelles, où me conduisait si fréquemment, pour ma joie, ma sœur aînée, quelque chose de pareil au plaisir que j'ai éprouvé depuis, indépendamment de toute émotion au sujet, à jouir des arabesques et des couleurs d'un tapis d'Orient, avec quelque chose de plus, encore, de tout à fait indéfinissable et qui fut unique ». (5 oct. 1901).

32. Jules Destrée, « Notes et silhouettes. Essais de critique esthétique. Henry de Groux », *Magasin littéraire et scientifique* (Gand), 15 décembre 1890, p. 592 et 15 janvier 1891, p. 82. Cet article a été ensuite publié en plaquette à Gand en 1891.

33. « Le Salon de l'Union Libérale », *La Plume*, mai 1892, p. 203.

34. Cette invraisemblance sera d'ailleurs le point sur lequel la critique butera le plus souvent. Ainsi le chroniqueur anonyme du *Temps* qui écrit : « ... la couleur, d'ailleurs, est atroce, et les personnages, au lieu de se grouper, sont tassés, empilés [...] dans toute bagarre en plein air, il y a de l'air, et ce facteur essentiel dans la bagarre de M. de Groux, fait défaut ». (« Le Salon de l'Union libérale », *Le Temps*, 22 avril 1892).

35. Le carton des *Passions humaines* (conservé de nos jours au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers) a été présenté pour la première fois au salon de Gand en 1889. Voir Bruno Fornari, « Jef Lambeaux et *Les Passions humaines* », *Monumenten en Landschappen*, 8^e année, n^o 5, septembre-octobre 1989.

36. « ... je suis l'auteur d'un tableau célèbre portant ce titre synthétique et motivé de *Christ aux outrages* qui appartient à ce tableau et à celui-là seul, comme celui de *La Barque de Dante* appartient à l'œuvre de Delacroix aujourd'hui au Louvre... Je ne veux pas passer pour avoir emprunté à un devancier une conception originale et dont je suis absolument et totalement le seul auteur et dans tous les cas le premier... Il n'y a qu'un tableau qui puisse désormais s'appeler *Le Christ aux outrages*, titre spécial que je lui ai donné pour le différencier de tous les ecce homo, de tous les Christ au calvaire, au corps de garde, à la colonne dont mes plus illustres ou mes moins prédécesseurs avaient commémoré les affres et encombré ma voie ». (Brouillon de lettre à un destinataire inconnu postérieur à 1911. Archives familiales). A la fois conscience et rejet de la tradition iconographique transparaitent dans ce texte.

37. D'après une note de Louis Giniès, c'est à la lecture d'une page de Renan que l'idée de traiter ce sujet serait venue à de Groux (« A propos d'une exposition. La femme dans l'œu-

vre d'Henry de Groux », note dactylographiée, archives familiales Giniès). Le passage qu'il cite dans la *Vie de Jésus* évoque l'épisode représenté par l'artiste est d'un laconisme dont on peut difficilement admettre qu'il ait suffi à inspirer le peintre (Ed. Folio p. 391). Par ailleurs, de Groux, s'il connaissait parfaitement l'œuvre de Renan, ne semble pas l'avoir appréciée outre mesure. Dans son journal, il qualifie l'écrivain de « confiseur diabolique » (18 mai 1892), d'« apôtre du doute » (4 avril 1900) et considère la *Vie de Jésus* comme un « baïonnet de Judas » (21 juillet 1902). Quant à son style, alors très admiré, de Groux le compare à celui d'un « Gounod de la littérature » (22 mai 1902).

38. *La Douleuse Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ d'après les méditations d'Anne-Catherine Emmerich, religieuse augustine du couvent de Dulmen. Traduction intégrale faite sur la 10^e édition allemande*. Paris-Tournai, 1859. Anna-Katharina Emmerich ou Emmerick (Flamske, près de Coesfeld, Westphalie, 1774 – Dülmen, près de Coesfeld, 1824).

39. 8 octobre 1899, et 15 octobre 1910 : « La lecture de sainte Thérèse est l'une de celles qui m'a (sic.) le plus impressionné. Mais cependant que celle de Catherine Emmerich ».

40. Nous tirons de l'édition citée en note 38 quelques passages les plus significatifs à cet égard :

« Jésus recouvert du manteau rouge la couronne d'épines sur la tête, le sceptre de roseau entre ses mains garrottées fut reconstruit dans le palais de Pilate. Il était méconnaissable à cause du sang qui remplissait ses yeux, sa bouche et sa barbe. Son corps n'était qu'une plaie ; il ressemblait à un linge trempé dans du sang. Il marchait courbé et chancelant ; le manteau était si court qu'il lui fallait se plier en deux pour cacher sa nudité [...]. Il fut alors conduit près de Pilate par les archers, de sorte que tout le peuple rassemblé sur le forum pouvait le voir. C'était un spectacle horrible et déchirant, accueilli d'abord par une horreur muette, que l'apparition du fils de Dieu tout sanglant sous sa couronne d'épines, abaissant ses yeux éteints sur les flots du peuple, pendant que Pilate le montrait du doigt et criait aux Juifs : « Voilà l'homme » [...] pendant que Jésus, le corps déchiré, couvert de son manteau de dérision, sa tête inondée de sang et transpercée par les épines, tenant le sceptre de roseau dans ses mains garrottées, courbé en deux pour cacher sa nudité, navré de douleur et de tristesse et pourtant ne respirant qu'amour et mansuétude, était exposé comme un fantôme sanglant, devant le palais de Pilate, en face des prêtres et du peuple qui poussaient des cris de fureur » (p. 225-226). « Le divin Sauveur était rendu méconnaissable par le sang qui remplissait ses yeux et qui coulait le long de ses joues. Son corps était couvert de plaies profondes ; il était courbé et chancelant. Quand le gouverneur romain l'aperçut en ce triste état au pied de son estrade, cet homme cruel frémit, comme malgré lui, de pitié et d'horreur ; il chancela, s'appuya sur ses officiers [...] On força le Sauveur à gravir les marches de l'escalier ; et quand il fut parvenu au sommet, Pilate s'avancant sur la terrasse, fit sonner de la trompette pour engager le peuple au silence [...] Ce fut une scène terrible et déchirante [...] que celle où le fils de Dieu, couvert de sang et la tête chargée de la couronne d'épines, promena ses yeux épuisés sur la multitude et où Pilate le montra aux Juifs en disant : « Ecce homo, voilà l'homme » (p. 261). « Toutes les fois qu'en méditant sur la douloureuse passion du Sauveur, j'entends ces cris effroyables : « Que son sang retombe sur nous et sur nos enfants ! » les effets de ces imprécations se montrent à moi sous les formes les plus affreuses. J'aperçois, au-dessus de ce peuple égaré, un ciel obscur, coloré seulement par des nuages d'un rouge de sang et duquel descendent des verges et des glaives

enflammés. Les foudres de la colère de Dieu, appelées par ces malédictions, pénètrent les os des coupables et la moëlle de leurs os, et atteignent les enfants jusque dans le sein de leurs mères. Le peuple entier est environné de ténèbres. Le cri infernal sort de leur bouche sous la forme d'une flamme livide, ...» (p. 265-266).

41. Journal d'H. de Groux, 7 février 1897 : « A des masses d'indices, je reconnais en lui l'*Inspirateur*. C'est lui, c'est certainement lui l'auteur de tous les auteurs! [...] »

42. Journal d'H. de Groux, 24 octobre 1892 : « De Charles Henry Hirsch : « Le Comte de Lauréramont est mort en 1870 : son âme couleur de soufre hante les toiles de Henry de Groux et palpite dans les marbres d'Auguste Rodin ». Il a raison : Rodin et moi avons seuls compris la volupté comme un itinéraire d'abîme comme en font foi les gestes dolents, pathétiques, désespérés de presque tous les naufragés tragiques, qui étalent leurs corps prestigieux sur les grèves propices ou les pathétiques falaises où ils s'abandonnent. « Maldoror » ! Quelle trouvaille en effet que ce nom seul ! Quelle magnifique invention littéraire. La force d'accent de cet épouvantable livre est vraiment telle que j'évitais volontiers de le relire, si cette appréhension même n'augmentait encore mystérieusement mon désir. [...] ». Voir Laurent Busine, « Jules Destrée et Henry de Groux : analyse d'une correspondance », dans cat. exp. *Autour de Jules Destrée*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1986, p. 69.

43. De même, l'identification de certains personnages est-elle douteuse : Ponce Pilate est-il l'être bouffi désignant Jésus de l'index à la foule, comme le croit un critique de l'époque ? Cela est peu probable et en raison du costume oriental porté par le personnage il s'agit plutôt là d'un Juif. Peut-être est-ce le « Romain à l'expression mélancolique se trouvant un peu plus à droite », ce qui le rapprocherait d'ailleurs de la description faite par A.C. Emmerich. De

même, la Vierge dont on aperçoit seulement le visage à l'extrême droite de la composition et Marie-Madeleine, dont la chevelure se déverse au premier plan, sont mêlées à la foule, et perdent, en tant que thèmes plastiques, leur contenu habituel pour s'intégrer à l'image nouvelle.

44. Madeleine Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art* (1926), Bruxelles, 1980, p. 68.

45. Voir note 49.

46. Gustave Le Rouge, « le Christ aux outrages », *L'Art social*, juin 1892, p. 145.

47. Le journal d'H. de Groux fait fréquemment allusion à Tolstoï. L'artiste réalisa vers 1911 un buste monumental de l'écrivain, qu'il exposa au salon d'Automne. Je remercie Jacques Bousquet pour ses indications sur l'image anarchiste du Christ.

48. Voir journal d'H. de Groux, 4 et 5 avril 1892.

49. « On m'a appelé je crois, au jury du Champ-de-Mars, le Ravachol de la peinture; mes toiles sont d'un idéaliste, mais ce sont bien des œuvres de combat » voir Henri Fromentin, « Le Christ au Salon... » *La Paix*, 14 mai 1892 et Léon Bloy, *Journal de Léon Bloy*, Paris, 1956, p. 22 (3 avril 1892).

50. *Viens, Seigneur Jésus, sois notre hôte*, où le Christ est représenté prenant part au repas d'une famille d'artisans ou d'ouvriers agricoles hollandais, fut exposé à Berlin en 1886. La Nationalgalerie en fit l'acquisition la même année. Une version légèrement différente du même thème fut acquise pour le musée du Luxembourg en 1893 et est conservée aujourd'hui au musée d'Orsay.

51. « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue Indépendante*, 1892, p. 206. La motivation essentielle de ce renouvellement iconographique tenait en premier lieu au message social dévolu à la peinture religieuse, message qui allait rarement jusqu'à une contestation explicite, sauf

peut-être dans les œuvres d'un Jean Béraud, qui présenta en 1892 à la Société Nationale des Beaux-Arts une déposition de croix se déroulant sur la butte Montmartre; en contrebas apparaît Paris dans des fumées d'usines et l'on aperçoit, non loin du groupe qui recueille le corps du Christ, l'apôtre Jean, vêtu d'une blouse d'ouvrier, que le vent agite « comme un drapeau noir » (Anatole France, « La vie littéraire – Jésus à Paris », *Le Temps*, 10 juillet 1892), maudissant la ville de son poing tendu. Les autres protagonistes du courant néo-chrétien comme J.E. Blanche, Lhermitte ou Montenard donnent des œuvres dans la mouvance de Fritz von Uhde, qui dans l'ensemble peuvent être perçues comme autant d'incitations à la charité, à l'action en faveur des classes défavorisées sans que perce une critique sociale. Par ailleurs, ce néo-christianisme se réclame aussi d'une certaine tradition de la peinture religieuse d'avant la Renaissance, comme le souligne Anatole France, pour qui les peintres contemporains reprennent « avec étude, la tradition naïve des vieux maîtres flamands qui représentaient Notre Seigneur mourant sur la croix dans leur ville, entouré d'artisans, de marchands de drap, de lansquenets et de béguines » (*ibid.*). Sur un autre versant le naturalisme vise à la reconstitution historique, présentant un Christ à l'orientale, dans les paysages de Palestine. C'est ce que fit Etienne Dinet avec son *Calvaire* exposé lui aussi à la Société Nationale des Beaux-Arts la même année, ou encore James Tissot qui avait commencé depuis 1887 sa série de dessins sur *La vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*.

52. « Le salon du Champ-de-Mars », *Le Figaro*, 9 mai 1892.

53. Dans *L'Artiste*, A. Tausserat-Radel concède à l'œuvre de de Groux ce seul commentaire : « Du Christ humanitaire esquissé dans la *Manette Salomon* des Goncourt à ce fameux *Christ aux outrages*, exposé dans le voisinage du Salon du Champ-de-Mars, il n'y a qu'un pas, écart hâtivement franchi par le goût papillonnant

d'une époque » (« La peinture au salon du Champ-de-Mars », *L'Artiste*, 1892, p. 407). Les critiques qui voient dans le courant social néo-chrétien un avenir pour la peinture religieuse rejettent ou passent sous silence *Le Christ aux outrages*.

54. « Le Christ aux outrages », *Art social*, juin 1892, p. 145.

55. « Les salons de 1892. Art des Champs-Élysées », *La Plume*, 15 mai 1892, p. 236.

56. *Henry de Groux, La Plume*, 1899, p. 44.

57. Ainsi, Paul Jullien écrit à propos d'une conférence de Charles Henry Hirsch : « Nous ne pouvons suivre M. Hirsch dans les développements considérables qui lui ont été inspirés par [...] M. Maurice Denis et le très discuté *Christ aux outrages* de M. Henry de Groux. On lui reconnaissait du talent, ce du génie qu'il faudra dire à présent [...]. Ne pas admettre la beauté parfaite de ces œuvres, ne pas comprendre que les défauts qu'on y remarque sont voulus, que l'absence de la ligne élève l'âme et suggère la pensée, c'est être au paria de l'art, un « qui ne comprend pas » (« La peinture dans l'avenir », *Le Télégraphe*, 5 mai 1892).

58. *Henry de Groux, La Plume*, 1899, p. 349.

59. C'est le terme employé par Charles Buet à propos du *Christ aux outrages*, voir *Henry de Groux, La Plume*, 1899, p. 58.

60. « Henry de Groux », *L'Ermitage*, septembre 1892, p. 147, article repris dans *Henry de Groux, La Plume*, 1899, p. 58.

61. Cité par Charles Buet, *Henry de Groux, La Plume*, 1899, p. 58.

62. « Le symbolisme pictural », *Mercure de France*, 15 juin 1936, p. 528.

63. « Salon de l'Union Libérale des artistes français », *Revue indépendante*, avril-mai 1892, p. 284.