

LES SAVEURS DE LA VIE
LA VIE ET L'ŒUVRE
HISTOIRE D'UN TABLEAU
D'UN DOMAINE SANS OMBRE
LA SENSATION, LE SAVOIR ET
LE STYLE

LÉON DEVOS

JEUNE PARMI LES JEUNES
DU SOMMET D'UN TERRIL
MOI AUSSI JE L'AI CONNU
POÈTE DE LA VIE
INVITATION À UN FESTIN SAUVAGE
SOLIDARITÉ AVEC LE VIVANT

BRUXELLES, LABOR, 1988.



PORTRAIT MADAME M.F. 1935. 120 x 80.

LA SENSATION, LE SAVOIR ET LE STYLE

LUCIENNE STRIVAY

C'était dur, c'était trop beau, ces diables de légumes, et les poissons, et la viande...

É. ZOLA, *Le Ventre de Paris*.

Avant tout, un regard saturé de sensations. Appréhender : saveurs et savoirs. Une seule sagesse, féroce-ment épicurienne, fond ici le sujet et l'objet. Le style Devos, c'est une poigne, une étreinte, qui touche à la substance du monde avec un langage de matière. Quelle que soit la série que l'on considère – les portraits, spécialement les portraits d'enfants, les femmes nues, les natures mortes –, des choix persistants rythment

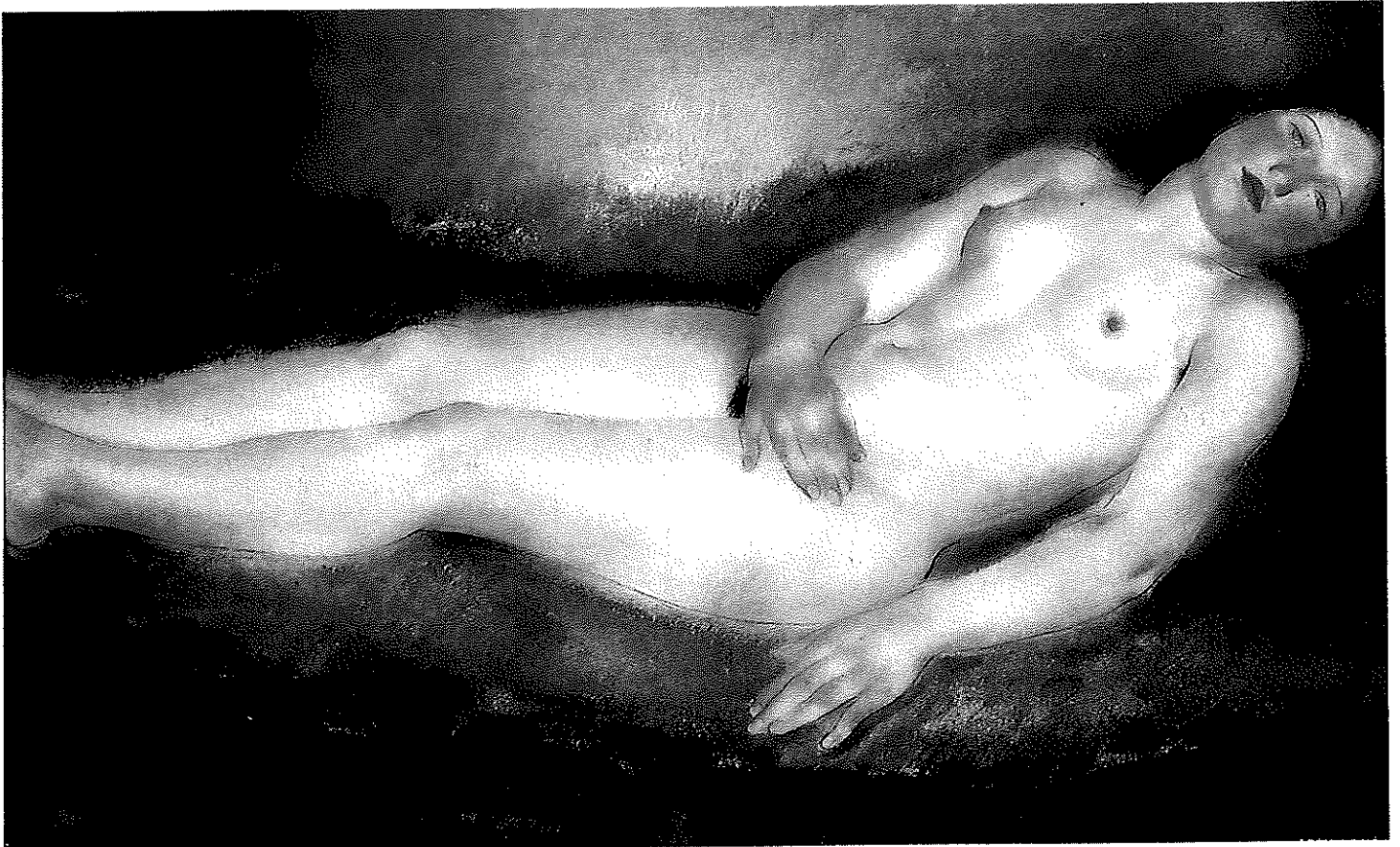
les éléments thématiques et les modes d'expression : des valeurs de contact, de perception immédiate, des motifs non narratifs, une information sensorielle, pré-verbale qui explore empiriquement la texture des formes toutes proches. Les autoportraits au regard oblique affichent cette vivacité, cette voracité de saisir ce qui allait peut-être passer dans le temps fuyant du monde. C'est encore l'instinct qui l'emporte en deçà de la volonté.

Il retrouve partout le paysage des orbes et des formes denses.

Avec des pâtes riches, grasses, qui vont échapper aux ors sourds de l'ombre pour les couleurs pures, d'une vitalité crue ; avec des contours qui évoluent symptomatiquement du fondu souligné de rehauts partiels à une sertissure délibérément assurée, s'élabore le dialogue entremetteur de la peinture. Il joue aux limites du dedans et du dehors, du désir et du repos, du ressenti et du suggéré. Par les yeux, il joue du son des choses. Les timbres des espaces inertes enveloppent le silence organique du vivant. Tout s'entend.

Chez Devos, le corps est là. Lourd, sans écrasement et sans chagrin, plein du simple plaisir de sa propre gravité sur la terre. Transparent et lumineux, avec la douceur inévitable des évidences, hors de toute utilité active. Combien de ces femmes nues glissent avec la négligence d'une étoffe dans l'ordre intemporel du sommeil. La torpeur, loin de les anesthésier, les confond avec la chair unique du sensible.

NU COUCHE. 1936. 101 x 151.



Dans la répartition de l'espace, elles relâchent, bord à bord, la plage naturelle de leur paresse de sorte que leur expansion atteint son équilibre dans une appropriation du champ variant du tiers à la moitié. Cette équation stable annexe les fonds en plans d'échange et d'existence et donne au corps premier la qualité de sortir de soi pour se mêler au reste.

Sans tension, des êtres suffisamment pleins pour rester disponibles. Elles s'absorbent, elles chantent et elles écoutent.

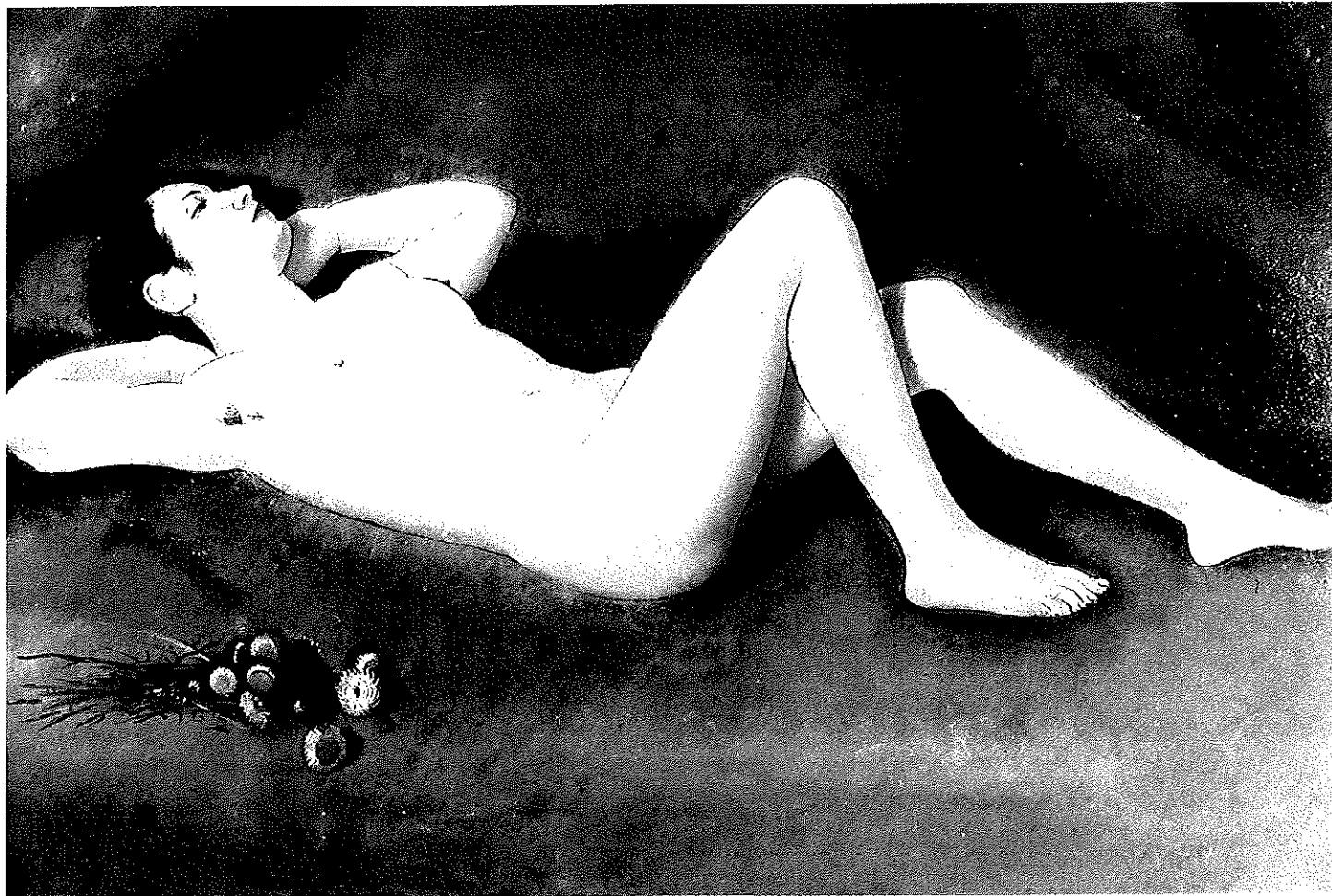
C'est le corps pour soi. Quelquefois centré comme une planète, sans honte et sans vanité. D'une impudeur native, il ne cherche ni à montrer, ni à cacher. Il n'est pas pris dans la structure du conte. Le peintre, du reste, ne le titre pas ou le désigne indifféremment de plusieurs façons au gré des contingences. Le corps n'entre dans aucune histoire, aucune dramaturgie. Il ne connaît pas les règles du jeu. Le sens est en lui, non avant ou ailleurs, ou limité dans une quelconque téléologie. Ainsi la sérénité des nues les rend doublement coupables, coupables de la spontanéité de leur état, coupables de cette jouissance a-régulière : « scandaleusement, obscènement, impudiquement et provocamment pornographiques » (exposition censurée par la police des mœurs. *Voilà*, 11 novembre 1943). Coupa-

bles de ne pas songer à l'être. Le peintre, l'écrivain, le sculpteur, est astreint par le sujet, par l'instrument et par le code, mais si dans l'intervalle de vacuité, dans la charnière du signe où le caractère du tableau s'enracine, il évite l'orientation univoque du sens, il entraîne un effet pervers qui rend le message « déshonnête ». R. Bodart (*Cahiers de l'avant-poste*, Verviers 1931, pp. 19-20) relève dans les nus de Léon Devos l'absence de spiritualité, « la crudité de la lumière (...), le regard trouble, l'attitude parfois cynique [qui] révoltent presque ». Il stigmatise le « peintre qui ne se préoccupe pas de donner à son œuvre un « fond » idéologique ou autre, l'unique « forme » l'intéresse, elle est son mysticisme. »

Cette forme qui fait plaisir et dont la séduction ne dit pas ce qu'« on » voudrait entendre, convoque la volubilité des paradigmes : la conjugaison des réminiscences, la combinaison des chromatismes, les correspondances de l'imaginaire.

Dans le développement de son langage plastique, Léon Devos révèle une relation à l'histoire de la peinture qui participe de sa perception globale du réel. Il n'exploite pas un souvenir rationnel, n'utilise pas la discipline des citations ; il retrouve les pôles d'une composition, la mélodie d'une atmosphère, le dosage d'un pigment, une impulsion formelle.

NU AU BOUQUET. 1936. 100 x 150.



L'empreinte XVIII^e du turban bleu ne tient pas qu'à ses accessoires, l'épais drapé, le turban, le flacon de parfum en porcelaine hollandaise. Ce sont également ces rendus d'air limpide, ces bleus minéraux, la clarté d'un buste sans affectation, sans théâtralité, un des rares visages à porter dans son calme la perception fugitive de l'inquiétude perpétuelle, la vérité des gens de Quentin de La Tour et la densité de Chardin.



NU AU TURBAN. 1943. 90 x 70.

Le musée, c'est ce qui remue encore dans la coïncidence, dans le discontinu. Il ressemble moins à la conscience qu'à la délectable rencontre du goût de la petite madeleine. La résurgence est capricieuse. L'itinéraire souterrain des images les rend à l'occasion d'une analogie d'éclairage, de geste ou de procédé sans dissoudre l'homogénéité du propos. Le proche passé d'un certain impressionnisme affleure familièrement, sans assiduité, par l'affinité des femmes à la toilette, l'accord des intérieurs et leur permanence anecdotique, la recherche des correspondances directes de la lumière, des teintes et de la sensation. Les compromis entre la diffusion des tons et le délinéament des apparences, la sensualité des regards, des carnations et des volumes, l'écart et l'acuité irrépressibles de l'enfance croisent les parcours de Renoir. Cependant Devos aboutit au renforcement du dessin à travers un travail en

contrepoint des couleurs. Un dessin d'après nature – tel qu'il l'a toujours enseigné – debout, approchant le corps entier dans sa structure complexe, fût-elle concentrée sous l'essence d'un seul trait, une capture gestuelle du modèle dans l'espace et de l'espace du modèle.

La formulation du lieu n'ôte rien à l'autonomie des êtres. Ils ne lui sont pas subordonnés, ils satellisent les objets et les perspectives. Ils n'entretiennent pas avec eux ce rapport troublé par la voix des discours, inséparable du surréalisme, mais auquel n'échappent pas non plus Dunoyer de Segonzac ou Chapelain-Midy dont on rapproche volontiers Devos. Ils partagent en effet, à côté des modes, une matérialité chaude et solide, une sensibilité totale, intense et libre, sans contrainte doctrinale. Toutefois, leur suspicion qui pesait sur la théorie, ne gagnait pas le contrôle, la vérification, la maîtrise, l'étude en atelier où la vérité du motif est transposée dans et par la peinture.

Les droits de la gourmandise, l'appétit des réalités essentielles et de l'âme végétative dressent avec impatience et sous bénéfice d'inventaire les tables de fortune. Leurs sélections tangibles et ordonnées réservées à l'usage, au plaisir, à l'approche empirique, désignent toujours l'homme, son pouvoir, ses désirs, ses besoins ; l'homme dans sa présence tacite où sa figure ne paraît pas. Quittant la femme ou l'enfant pour la tulipe, la pivoine, la pomme et la prune, la fourrure, la plume et le duvet, Devos, comme Zénon d'Elée, ne s'est pas déplacé.

Les considérations touchant la nature morte ont longtemps restreint sa fonction à l'insignifiance : entre l'ornement, la « peinture de ménage » et l'austérité de l'exercice d'observation ou de la recherche technique. Le genre avait pourtant manifesté très tôt une méditation tragique sur le temps qui persifle, écrase et happe. L'approche métaphysique des « vanités », dans le chœur des architectures sacrées, allait se diffracter quand les apparences devinrent les réalités.

FIGURES. 1950. 30 x 40.



D'abord forclos par l'au-delà comme dans un vaisseau sans atmosphère, l'univers physique allait retrouver sa masse en perdant sa destination. Mais la polyphonie des règnes de la nature dans la dilatation des substances si elle la modifiait n'allégeait pas la charge de sens. Abusant le goût et l'intérêt considérable que porte la bourgeoisie aux biens concrets, à la vision pratique, à la lecture accessible, l'artifice de la représentation allait poser dans l'illusion sage des phénomènes la chausse-trape des turbulences, le ver défendu dans le fruit.

Les natures mortes de Léon Devos ne sont pas tranquilles. De facture enlevée, souvent brossées entre l'égal et le couvert, dans le contentement large et solide de la faim, ces huîtres, ces poissons, ces oursins ; tout ce qui roule des vergers, la pêche et le citron, le raisin et la figue ; tout ce qui s'en échappe, le lièvre et la grive, le ramier et le geai ; tout le jus des jardins potagers, tous les brocs d'eau, de vin, de lait ; toute la fenaison des fleurs exubérantes se poussent et s'interpellent comme un jour de marché.

Là plus qu'ailleurs, la couleur violente. Mais rien ne semble ici uniquement visuel, c'est palpable, sonore, parfumé, c'est ardemment sapide. Les accords combinatoires des phrases mélodiques sollicitent tous les sens. C'est mat, ondé, moiré, chatoyant, troublant comme la peau.

La récurrence et l'association dévoilent la fascination des motifs ouverts. Les huîtres baveuses, les oursins rompus, les homards fendus, l'orifice rougeoyant d'un grand coquillage, les circonvolutions translucides des grenades, le réceptacle rose des figues répètent la nécessité de voir l'intérieur. Le visible, la surface, le licite restent lacunaires, insuffisants à instiller l'essentiel, la jubilation intrinsèque du métier de peindre. La peinture montre à voir ce qui n'est pas vu, ce qui n'est pas visible, ce qu'il n'est pas convenu – convenable ! – de montrer. La peinture montre ce qui n'est pas montrable. La question pornographique de la peinture en somme ! Sa complexité historique. Son obscénité métaphysique (Y. Vandycke). L'accès à l'intimité du corps se trouve à côté des nus, ainsi les évocations les plus « outrageuses » béent benoîtement dans la pondération des salles à manger. Les bouquets innombrables, « rutilant de fleurs crapuleuses, baroques, animales, qui font passer la vie à outrance » (C. Ruelle) réunissent somptueusement les accointances. Bouquets en majesté avec demi-grenades, gloire de bouquet avec coque, porcelaine, murex, bénitier.

Et ces gerbes singulières retroussant leurs jupons sur un front de mer envahi de baigneuses prodigues qui n'ont jamais connu d'habit. Le contraste entre la dimension physique réelle et la taille virtuelle du signe y ressort avec une telle insistance que l'introduction de la perspective ne

suffit pas à la justifier. Quelle échelle de signification détermine ici la valeur de ces silhouettes allusives sous les frondaisons démesurées des grappes, des capitules, des cloches, des aigrettes, des gueules, des corolles, des ombelles où miroitent çà et là les cils bleus d'un chardon ?

Sans introduire un symbolisme abusif et facile, on doit songer encore à la qualité des immortelles dont l'improbable durée pose au flanc des belles endormies le velours d'un cœur moelleux cerné d'un crin rêche. Dans le panier de la fillette aux lèvres ourlées, gonflées (Musée d'Anvers), elles s'opposent à une tresse d'aulx flamboyante, aux caïeux saillants. Polarité du cercle et de la pointe ; du parfum de prairie et de l'odeur forte, âcre, piquante ; polarité des contacts. Les natures mortes de Léon Devos ne sont pas tranquilles. La pêche retient la joue rebondie comme le dos fruité ; le raisin, les nattes...

Mais il ne faut pas trop expliquer. Quand on lui demande un rapport, Devos suggère de laisser un tableau. « Un peintre est fait pour peindre et pour s'exprimer dans ce langage » (lettre du 20/10/62). Sur la toile, presque immobile sous le regard, quelque chose palpite qui ne bavarde pas. Traversé par la force anarchique d'une expérience joyeuse.

NU AU DRAP. 1950. 92 x 70.





JEUNE FILLE ACCOUEE. 1946. 96 x 74.