



L'Enfant de Bruges et les écrivains

COMMUNICATION DE ROLAND MORTIER

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 12 JUIN 1999

Au cours des premiers mois de l'année 1875, le monde artistique et littéraire belge était en grand émoi. Un critique et historien d'art bien connu, membre de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale, soutenait avoir découvert l'œuvre d'un enfant prodige mort le 12 août 1873 à l'âge de dix ans et onze mois. Il s'était fait son panégyriste et son prophète et avait, dans son enthousiasme, suscité l'organisation d'une exposition de ses œuvres au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. L'événement fit grand bruit, dans la presse et dans l'opinion. Seules quelques rares voix osèrent, tout en reconnaissant la qualité des œuvres exposées, émettre quelques doutes sur leur attribution.

Jetons donc un regard sur les premiers échos dans les journaux de l'époque. *La Belgique* du 15 février 1875 ne cache pas sa stupeur admirative : «Une exposition de tableaux prodiges est ouverte, on le sait, à ce moment, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Elle se compose d'une centaine de petits panneaux, couvrant ensemble une superficie de quelques mètres carrés et formant une incomparable collection de paysages, peints dans tous les styles et réalisant l'idéal des maîtres les plus divers. C'est l'œuvre du jeune Van de Kerckhove, mort grand artiste à onze ans à peine! C'est sa précocité qui, dit-on, l'a tué. Il est devenu un grand peintre, un peintre merveilleux, sans jamais avoir eu des leçons de peinture.

Des personnes qui ont connu le jeune Van de Kerckhove, dit un correspondant, prétendent qu'il était hydrocéphale et qu'on n'a jamais pu lui apprendre à lire, ni à écrire. Après sa mort, on découvrit que ce pauvre enfant avait en lui l'étoffe d'un grand peintre. Sans avoir jamais reçu les moindres notions de

l'art, il a produit des chefs-d'œuvre que les plus grands artistes ne désavoueraient certes pas. Ce peintre prodige est parvenu à représenter sur de petits morceaux de bois, à l'aide d'un vieux couteau à palette, des images étonnantes de vérité, de couleur et de poésie. La stupéfaction que l'on éprouve en visitant cette galerie est impossible à décrire; la curiosité du public, des artistes surtout, était vivement excitée. On s'attendait à quelque chose d'extraordinaire, après tout le bruit qui avait été fait, mais, en somme, à l'œuvre d'un enfant. Or, dit le correspondant dont nous parlons plus haut, il y a quelque chose qui manque absolument dans ces peintures : c'est la trace d'une main novice. On y trouve, outre le sentiment, toutes les finesses d'un vieux praticien, toutes les roueries du métier.» Le journaliste n'hésite pas à parler de «cet enfant de génie» qui aurait eu «l'intuition de toutes les merveilles de l'univers!» et il ajoute : «Il paraît qu'un banquier de Bruxelles a offert 50.000 francs de la collection. À ce prix, il l'aurait pour rien.» Aussi l'offre a-t-elle été repoussée. Détail intéressant : «Le petit Van de Kerckhove était le fils d'un marchand de grains de Bruges, peintre lui-même à ses moments perdus, mais les tableaux qu'on a vus de lui dans diverses expositions excluent toute idée de collaboration aux chefs-d'œuvre de l'enfant.» Il conclut donc son article en s'écriant : «Mystère! Voilà ce qui rend le mieux l'impression produite par cette exhibition sans précédent.

L'Écho de Bruxelles du 7 février se montrait tout aussi admiratif. Il parlait d'«un miraculeux phénomène», de tableaux «pleins de poésie, d'invention, de sentiment et dans lesquels un pinceau sûr de lui semble être au service d'une intelligence hors ligne». Il ajoutait cependant une note très nettement restrictive : «C'est plus que de l'étonnement qu'on éprouve, on se sent pris d'une sorte de vertige. Nous avouons que c'est trop fort pour que nous puissions y croire. L'œuvre est grande, M. Siret est son prophète — et autour de lui viennent se ranger des critiques d'art. Tout cela ne parvient pas à nous convaincre, justement parce que l'œuvre est trop grande. Si nous avons tort, nos hésitations augmentent l'éloge qu'on peut faire de cet enfant enlevé trop tôt à la gloire, et que nous n'hésitons à acclamer que parce qu'il nous semble trop grand.»

La presse était d'accord dans son émerveillement admiratif, mais divisée quant à l'authenticité de l'œuvre d'un enfant génial. C'est bien ainsi que l'académicien Adolphe Siret l'avait qualifié dans un article retentissant qui fut à

l'origine de la controverse passionnée autour de «l'enfant de Bruges». Sous le titre *Frédéric Van de Kerckhove, paysagiste mort à l'âge de dix ans et onze mois le 12 août 1873. Sa vie et ses œuvres*, ce long texte parut dans le *Journal des Beaux-Arts* du 15 septembre 1874. Siret allait s'imposer comme le défenseur le plus intransigeant du jeune prodige de la peinture dont il se considérait, à juste titre, comme le découvreur.

À première vue, rien ne qualifiait ce consciencieux écrivain dans le rôle d'expert. Né en 1818 à Beaumont, il était entré en littérature en 1838 avec un recueil de poèmes, *Les Genêts*, et un poème dramatique *Le dernier jour du Christ*, l'un et l'autre dans la mouvance romantique de l'époque. Siret vivait alors à Gand, où son père était conservateur des hypothèques, et il prenait une part active à la vie intellectuelle intense qui ne cessera de marquer cette ville pendant tout le dix-neuvième siècle. Il collabora au *Messenger de Gand*, où il donna des nouvelles, et se signala par la création de drames historiques (sur Philippe II et sur Anne Boleyn) ainsi que d'une comédie. Comme beaucoup de nos auteurs, il menait de pair une activité littéraire et une carrière administrative qui s'acheva à Saint-Nicolas-Waas dans la fonction de commissaire d'arrondissement. Il prit sa retraite à Anvers, où il mourut en 1888.

Le *Dictionnaire des écrivains belges et Catalogue de leurs publications (1830-1880)* (t. III, 1897) lui attribue 104 entrées, dont certaines sont des rééditions, des traductions flamandes et de brèves notices. Doué d'une grande facilité d'écriture, ce polygraphe avait multiplié d'abord les poèmes patriotiques et les récits historiques. Son mariage avec la nièce du peintre Cels l'introduisit dans le milieu des peintres et des expositions. Dès 1848, il publiait un *Dictionnaire des peintres*, curieusement conçu dans l'ordre chronologique, avant de passer à l'ordre alphabétique dans la réédition augmentée de 1862-66 et dans celle de 1884. Il avait créé surtout, en 1859, le *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* qu'il dirigea jusqu'à sa mort. Il essaya, sans grand succès, d'y attirer la jeune génération littéraire et il devint plus tard une des têtes de turc de *La jeune Belgique* et de *L'Art moderne*. L'homme n'était pas rancunier puisque son dernier article fut un compte rendu très élogieux de *La Belgique* de Lemonnier.

Ses liens avec le monde des artistes l'avaient mis en rapport avec un peintre amateur brugeois, Jean Van de Kerckhove, né à Thielt et qui devait mourir en

1881. Lui-même peintre de genre et de paysages, il montra à Siret les «tableautins» peints par son fils, atteint d'un étrange mal congénital qui devait l'enlever très tôt. L'enfant aurait peint depuis l'âge de sept ans, sur un fond de boîtes de cigares, de minuscules compositions de paysages dans un style sentimental. Son père se bornait, disait-il, à y ajouter parfois une silhouette d'enfant comme un repère.

L'exposition de Bruxelles fit sensation et elle eut le même succès à Anvers et à Gand, puis à Paris, en 1877. L'enthousiasme provoqué par cette révélation fit rapidement monter la réputation de «l'enfant de Bruges» en même temps que la cote de ses petits tableaux en Belgique et en France. Certains évoquaient Pascal, Mozart ou d'autres enfants prodiges. D'autres se sentaient embarrassés par l'âge de l'enfant, par le délabrement de sa santé, par sa technique très évoluée, et surtout par l'existence d'un père paysagiste tenu pour un aimable amateur. La presse de l'époque, dans les deux langues nationales, donna un large écho à la polémique qui embrasa bientôt les milieux intellectuels, car le débat dépassa très largement le cercle des artistes. D'une certaine manière, la controverse contribua au rayonnement de la critique d'art en Belgique en associant un large public au problème qu'elle posait, non seulement en termes techniques, mais au plan de la morale et du sentiment.

«Jusque-là,» — écrit Camille Lemonnier dans *Une vie d'écrivain* (chap. XIV, éd. G.-H. Dumont, p. 150), mais sans faire la moindre allusion à *l'enfant de Bruges* — et au tumulte qui l'accompagna, «l'art ne comptait, Jean Rousseau mis à part, qu'une assez médiocre critique. Les articles étaient des palmarès : des journalistes s'employaient à la critique comme à la politique, aux faits divers et au reste.» Or ce même Jean Rousseau (1829-1891) fut le plus incisif et le plus résolu des critiques de la thèse de l'enfant prodige.

D'autres personnalités très connues intervinrent dans le débat, tant et si bien que Siret, toujours aussi sûr de la bonne foi du père de l'enfant, décida de frapper un grand coup en rassemblant la copieuse bibliographie du sujet dans un ouvrage de 416 pages portant le titre *L'Enfant de Bruges. Renseignements biographiques, documents, articles de journaux, lettres, procès-verbaux, etc., réunis et annotés par Adolphe Siret,...* *Ouvrage accompagné de 4 autotypies, 10 eaux-fortes et 4 gravures sur bois...* (Bruxelles, Office de Publicité, Paris, A. Lévy, et Louvain, Peeters, 1876). Il devait le compléter en 1877, chez le même Lévy, par un in-folio de quinze pages

intitulé *Cent eaux-fortes gravées par Jean V.d.K. d'après les tableaux de Frédéric V.d.K.* Il laissait ainsi à la postérité — et il faut l'en remercier — le dossier complet et objectif de l'affaire.

Or ce dossier contient des textes d'un grand intérêt et d'une grande valeur littéraire, émanant de personnalités intellectuelles de haut niveau, et qui semblent n'avoir pas été repris ailleurs.

Un des articles les plus curieux est signé Cari Buls, car c'est ce prénom qui servait au futur bourgmestre de Bruxelles et défenseur de son patrimoine lorsqu'il écrivait de la critique d'art. Sa longue analyse a paru dans la *Revue de Belgique* de février 1875 sous le titre *La Question Van de Kerckhove*. Buls croit reconnaître l'appartenance de l'enfant peintre à la grande famille germanique des paysagistes et découvre dans son œuvre la traditionnelle attirance flamande pour la peinture d'après nature. Il a rencontré le père de l'artiste, dont la sincérité l'a bouleversé et convaincu. L'enfant prodige est comparé à Corot, à Courbet, à Daubigny, mais également à Breughel ou à Van Goyen. Buls va jusqu'à distinguer des périodes dans sa production, avec une préférence pour les travaux de 1873, «où se trouvent de vrais chefs-d'œuvre» qu'il analyse en détail et avec respect. Une importante partie de son compte rendu traite d'ailleurs de «l'individualité de la facture», qu'il attribue à «une certaine tristesse que cause toujours (la naissance) d'un phénomène contre nature». La sincérité de l'artiste lui semble évidente et c'est dans le souci de pérenniser son œuvre qu'il souhaite la voir reconnue au terme d'une enquête rigoureuse qui assurera «à l'antique cité de Bruges la gloire de compter un artiste de plus dans sa Walhalla».

Le plus beau, le plus émouvant de ces articles est sans conteste celui qui parut, sous le titre *Un peintre de dix ans. Fritz Van de Kerckhove*, dans les numéros du 15 février et de 1^{er} mars 1875 de la revue *L'Art universel* que Camille Lemonnier venait de créer deux ans plus tôt. La qualité de ce texte n'a rien de surprenant lorsqu'on découvre en finale la signature de Lemonnier lui-même. Le ton est donné dès le début; c'est celui de l'émotion devant le mystère du génie prédestiné : «On est frappé tout à la fois d'étonnement et de douleur devant l'émotionnant spectacle de cet enfant s'essayant avec une naïveté qui se mêle d'audace aux jeux sacrés de l'art; et l'esprit demeure confondu de l'exemple de cette précocité qui se lance d'une manière instinctive et presque inconsciente à travers les recherches de

la plus bizarre des créations. Un mystère, que rien n'explique d'abord, si ce n'est la secrète et implacable vocation qui marque au front les prédestinés, s'impose aux investigations curieuses de l'analyse; et l'on se sent, sans pouvoir la définir, devant une force de la nature.»

Lemonnier connaît les «tableautins irritants» du père de Fritz, qu'il est un des seuls critiques à apprécier pour «sa verve mordante et inégale» et pour ses «silhouettes à la Callot», mais qui n'a pas su trouver la maturité et la force nécessaires pour développer ses qualités innées. Il reconnaît dans l'œuvre de Fritz des similitudes avec celle de son père, entre autres dans le coup de pinceau «mince comme une griffe d'aiguille», au point qu'ils semblent parfois peindre «avec l'extrémité de l'ongle ou la pointe d'un clou plutôt qu'avec le poil toujours un peu épaté du pinceau».

Il espère que l'œuvre de «ce météore si tôt évanoui de notre ciel ne s'en ira pas avec le son d'un violon comme l'âme d'un Milanollo; sa trace lui survivra et si l'État obtient de la famille, pour ses collections quelques œuvres de ce précoce et malheureux enfant, son nom ira s'inscrire au panthéon des jeunes martyrs, pour l'attendrissement et l'admiration de ceux qui le connaîtront et s'étonneront de le voir si grand et si misérable».

Lemonnier n'est pourtant pas de ceux qui mettraient le petit Fritz au niveau d'un Corot ou d'autres maîtres. «Ici, écrit-il, commence l'erreur, et j'allais dire le fanatisme qu'engendre chez les hommes la méditation sur les choses anormales... C'était, en regard des vols hautains de ces grands esprits trempés d'étude et de réflexion, la chrysalide brillante déjà des promesses de la vie, mais confusément endormie encore, malgré la jeune palpitation de ses ailes.» Le critique manifeste un goût très marqué pour le jeu des couleurs dans l'art de l'enfant : «Quand il tient une couleur, il la délaie, la noie, la mêle, jusqu'à ce que son œil soit caressé, et de ce jeu sort une gamme d'une richesse parfois extrême, mais qui manque ordinairement des relations exactes des tons entre eux. On sent un cerveau enflammé sur les facettes duquel les images s'attachent avec des miroitements prismatiques et comme un kaléidoscope dont le hasard fait chatoyer et étinceler les mouvantes combinaisons. Un long ruissellement de lumières brillantes ou tendres l'enveloppe dans les fluides d'une atmosphère particulière et rejaillit jusque dans les yeux, qu'il prédispose à tout voir sous un jour par moments paradisiaque. Il y a,

en effet, dans l'œuvre de l'enfant, des douceurs de coloration qui atteignent aux frémissements les plus légers de l'éther : et quelques-uns de ses ciels, satineux et tout chauds de caresses, ondulent à travers des espaces argentins que le vent paraît avoir lavés. C'est à ce point que commence pour le contemplateur de ces difficiles énigmes un trouble dont il a peine à se départir. Que des étalages violents et heurtés, que même des harmonies sonores et puissantes soient sorties de ce pinceau, on l'admet plus facilement : mais la délicatesse du coloris ne vient que d'un long apprentissage et c'est le comble de d'art d'obtenir la suavité par les raffinements de la lumière et les décompositions de tons. Or, l'extrême finesse est précisément la note la plus extraordinaire du jeune Fritz : il est, en un mot, un coloriste de la plus belle trempe. Là, du reste, n'est pas le seul étonnement de l'esprit devant ce génie rudimentaire...»

En effet, cet enfant qui n'a jamais voyagé devine, comme un mirage lointain, l'image de contrées qu'il n'a pu voir. «Quelles affinités mystérieuses, quels secrets et profonds accords reliaient au Midi torride, aux mers de l'Archipel... aux paysages incendiés du Caire... sa vision clairvoyante?... Son imagination était comme ces ponts de lianes qui servent à franchir les torrents dans les terres de l'Inde, et sont jetés, avec leurs balancements flexibles, d'une cime à une autre.»

Dans sa ferveur, Lemonnier en venait même à pardonner au père de l'enfant les petites silhouettes dont il avait décoré ses minuscules panneaux. «Un père seul pouvait consommer, dans sa tendresse, le sacrilège sacré de peindre sur l'œuvre de son fils : celui-là a mêlé à la funèbre guirlande des népenthès éclos sous les pieds de son Fritz les immortelles cueillies dans son propre jardin.»

Le sujet semble avoir plongé le critique dans une véritable ivresse lyrique. La conjonction du mystère, de la maladie et du génie précoce explique en partie le ton extatique du commentateur. On ne le retrouvera plus dans l'article qu'il donnera l'année suivante dans la revue française *Le Magasin pittoresque* d'août 1876. Si sa conviction n'a pas varié («on a douté d'abord... puis on s'est rendu à l'évidence... à l'heure présente, on sait bien que c'est la petite main de l'enfant qui a fait tout»), la tonalité a changé. Le style est devenu à la fois narratif et sobre, comme si l'écrivain était revenu de son exaltation initiale. Dans ses souvenirs tardifs, Lemonnier ne reviendra plus sur le thème de l'enfant peintre.

La lecture de l'article dithyrambique de février-mars 1875 incita Octave Pirmez à écrire une lettre à Siret, qui la publia dans son *Journal des Beaux-Arts* du 13 mars 1875. Le châtelain d'Acoz y dit partager l'admiration du public. A la visite de l'exposition, l'impression a dépassé son attente. Elle a confirmé les sentiments exprimés par Siret et par Lemonnier dans leurs études : aussi estime-t-il qu'il serait prétentieux d'y revenir. Il s'en tiendra à l'évocation de ce qu'il appelle «ce phénomène spirituel» : le génie enfant. Pour lui, le petit Van de Kerckhove est en peinture ce que Pascal était en mathématiques ou Mozart en musique. Quant au phénomène, il lui paraît plus plausible chez l'enfant que chez l'adolescent : «Il est plus pur, plus près de Dieu, la voix de la nature n'ayant pas encore étouffé celle de l'esprit infini; il est plus consciencieux, l'opinion publique ne le préoccupant point.»

Pirmez s'insurge contre les sceptiques qui jugent le génie enfant d'après leur propre organisation : «N'étant pas pénétrés de la puissance de l'idéal, ils ne voudront pas attribuer à un être entrant dans la vie ce talent transcendant. À quelques-uns, peu favorisés du côté de l'âme... il déplaira de voir l'esprit éternel venir jouer un aussi grand rôle ici-bas. Leur critique découle de leur philosophie même.» Certaines personnes croyaient déceler dans l'œuvre du jeune peintre «une monotonie qui laisse en l'âme une impression attristante». Il leur rétorque, parlant du génie enfant : «C'est du fond de son âme vierge, parcelle de Dieu plus ou moins altérée, et comme à travers un voile transparent qui a la teinte de sa propre nature, qu'il contemple la création et la reproduit dans sa vague étendue. La monotonie, la tristesse de ses œuvres montrent l'individualité du génie précoce et la grandeur de la pensée qui l'inspirait. Tout objet majestueux attriste, et il n'est pas de sentiment profond que n'accompagne la mélancolie.» La tonalité générale de l'article et de sa conclusion reflète bien le spiritualisme romantique de l'écrivain des *Jours de solitude* (1869).

Sans partager l'idéalisme philosophique de Pirmez, le journaliste libéral Max Sulzberger (1830-1901) communiait dans la même ferveur et avec d'autant plus d'autorité qu'il n'était venu à la plume qu'après une formation d'artiste peintre reçue en Allemagne. Son feuilleton du 17 février dans *L'étoile belge* débute sur un ton qu'on pourrait croire sceptique, mais qui se veut objectif. En fait, sa visite à l'exposition l'a plongé dans l'ébahissement, car il a cru y retrouver, «avec une

fidélité qui tient du sortilège, la manière, le coloris et jusqu'au sentiment personnel des maîtres du paysage moderne français», en particulier du grand Corot, mais aussi de Rousseau, de Troyon et de Courbet.

L'œuvre atteste «une incomparable sûreté de main» et il serait absurde de l'attribuer au père de l'enfant, car «partout où la brosse paternelle a passé, elle a gâté l'effet au lieu de le corriger». Sulzberger parle d'une «facture magistrale». Sa conviction n'est cependant pas absolue : il juge simplement possible «qu'un enfant souffreteux, maladif, grandi dans un climat artistique et concentrant toutes ses facultés sur ce seul point ait pu... produire tous ces tableaux». Qu'on ne parle pas de génie, comme l'ont fait certains critiques : «Si Frédéric eût vécu, ... jamais il n'eût franchi les limites étroites qu'il a choisies par intuition... Dès qu'il veut agrandir le cadre, son adresse et son aplomb l'abandonnent... La raison en est facile à saisir : il n'a vu la nature que par les yeux des maîtres anciens et modernes. Là est le secret de sa force relative, mais aussi de son irréparable faiblesse... C'est l'art japonais ou chinois. Ne lui demandez pas plus de note personnelle qu'à l'oiseau qui contrefait tous les autres chanteurs du bois, sans avoir un chant à lui.» Le critique parle même de pastiche, mais de pastiche réalisé par instinct. Il comprend le désarroi des peintres, surtout des jeunes, quand ils voient «l'idéal qu'ils poursuivent incessamment, réalisé, dépassé par un enfant inconscient». Il conclut à leur intention : «Qu'ils se hâtent de profiter de cette leçon... Elle leur dit que le véritable art exige autre chose que de l'adresse et de l'habileté de main; que rendre dextrement une impression, et donner l'avant-goût ou la saveur ne suffit pas. Il faut viser plus haut, frapper plus fort.» Comme l'a dit Confucius, «Je déteste l'ivraie de peur qu'elle perde les récoltes, je déteste les hommes habiles, de peur qu'ils ne confondent l'équité».

De toutes les interprétations, celle de Max Sulzberger est sans doute la plus subtile, la plus nuancée, sans qu'on puisse juger aujourd'hui de sa validité. Elle n'entama pas le scepticisme radical du journaliste et historien Louis Hymans (1829-1884), le père de l'homme d'État. Il écrivit à Siret, le 17 mars 1875, une brève mise au point qui parut dans *L'écho du Parlement* du surlendemain : «J'ai en ma possession un petit tableau absolument identique à ceux qui ont été exposés au Cercle artistique de Bruxelles. Même «panneau», même encadrement, même facture, en un mot identité absolue avec les «tableaux» du pauvre Fritz. Et ce

«panneautin», acheté chez un marchand, porte la signature du père de Fritz (J.V.D.K.).»

À l'initiative de Jean Rousseau, adversaire irréductible de la thèse de l'enfant prodige, une enquête fut ouverte dans l'intention de clôturer le débat définitivement. Ses conclusions ne satisfirent personne. Mais le doute avait été jeté et il ruina petit à petit la confiance des experts. L'œuvre de l'enfant de Bruges a disparu des collections de nos musées et son nom n'apparaît dans les dictionnaires des peintres que pour y rappeler le tumulte qu'elle avait provoqué.

L'affaire de «l'enfant de Bruges» n'est plus, aujourd'hui, qu'un épisode historique, une curiosité anecdotique. Elle vaut encore, à nos yeux, par la qualité des analyses qu'elle a suscitées et par l'engagement passionné de quelques-uns de nos meilleurs écrivains de l'époque. On peut d'ailleurs se demander si elle n'a pas contribué, dans une certaine mesure, en mobilisant à la fois les artistes, les écrivains, les intellectuels et un large public, à préparer la voie au renouveau littéraire et culturel des années 80¹.

Copyright © 1999 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Roland Mortier, *L'Enfant de Bruges et les écrivains* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999. Disponible sur :

<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/mortier120699.pdf>>

¹ Au cours de la discussion qui a suivi cette communication, M. Roland Beyen a révélé que, plus près de nous, Michel de Ghelderode avait consacré deux articles (en 1943 et en 1949) à cette ténébreuse affaire.