
Le théâtre delvalien et ses acteurs. Les figures humaines dans la peinture de Paul Delvaux. De l'exposition Minotaure de 1934 à 1994

Auteur : Schaderon, Axelle

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23059>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Le théâtre delvalien et ses acteurs

Les figures humaines dans la peinture de Paul Delvaux

De l'exposition *Minotaure* de 1934 à 1994

Axelle SCHADERON

Volume I : texte

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN
en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie,
orientation générale, finalité approfondie

Année académique 2024-2025

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Le théâtre delvalien et ses acteurs
Les figures humaines dans la peinture de Paul Delvaux
De l'exposition *Minotaure* de 1934 à 1994

Axelle SCHADERON

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN
en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie,
orientation générale, finalité approfondie

Année académique 2024-2025

REMERCIEMENTS

Dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, mes remerciements sont nombreux et profondément ressentis.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma sincère gratitude à Madame Bawin, pour l'apprentissage enrichissant de ces dernières années ainsi que pour sa bienveillance constante tout au long de nos échanges. Je lui suis particulièrement reconnaissante d'avoir éveillé en moi une curiosité débordante, qui s'est aujourd'hui transformée en une véritable passion.

Je remercie également ma famille, dont le soutien indéfectible a été essentiel, surtout en raison de ma nature anxieuse. Leur présence et leurs encouragements ont été des piliers précieux tout au long de ce parcours.

Je tiens également à adresser mes plus vifs remerciements à mon compagnon Benjamin, qui, depuis de nombreuses années, m'accompagne dans l'univers de Paul Delvaux. Non seulement il a patienté pendant les discussions interminables sur le sujet, mais il m'a aussi suivie dans toutes les expositions que je souhaitais lui faire découvrir.

Enfin, mes remerciements les plus chaleureux vont à mes amies, Lisy, Margaux et Servane qui ont été un soutien émotionnel constant mais aussi un appui académique précieux. Merci infiniment pour votre présence, vos encouragements et vos conseils.

Je n'oublie pas non plus celles et ceux qui ont accepté de relire mon travail : Amaury Daele, Denis Jacquemart, Sylviane Boniver, Sophie Grosjean et ma chère amie Margaux Müller. Leur regard attentif et leurs remarques constructives m'ont été d'une grande aide pour clarifier et structurer mon propos, moi qui n'ai jamais eu une aisance naturelle avec l'écriture.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	9
I. Paul Delvaux : sa vie.....	14
A. Impressions d'enfance.....	14
B. Le cycle scolaire.....	18
C. Vie amoureuse et création.....	23
D. La cour des sureaux.....	25
II. Delvaux et le surréalisme.....	27
A. Paul Nougé et le surréalisme belge.....	27
B. L'exposition <i>Minotaure</i> de 1934 : P.D. Spy 6/34.....	28
C. Surréaliste, en théorie.....	31
D. Une peinture de rêve.....	34
III. Le monde delvalien : introduction à ses principales composantes.....	38
A. Les personnages.....	38
1. Les squelettes.....	39
2. Les femmes.....	41
3. Les hommes.....	43
B. Les décors.....	44
1. L'Antiquité et le mythe.....	45
2. Trains-trams-gares : origines à Boitsfort.....	47
3. Intérieurs bourgeois.....	50
IV. Les femmes : muses de Paul Delvaux.....	53
A. Les femmes vivantes : grâce et émotions dans la chair et l'âme.....	56
1. Musée Spitzner : naissance de la Vénus.....	57

2. Les vestales.....	61
3. Les hétaïres : réévaluation d'une peinture dite pornographique.....	64
4. Le mystère et la tentation autour des sirènes.....	70
5. Les jeunes filles de faubourg.....	73
6. Les femmes vêtues de sombre.....	77
B. Statues et femmes hybrides : éternité et mystère.....	80
1. Mannequins et statues : beauté immuable.....	81
2. Femmes hybrides : les dryades.....	84
V. Les hommes : témoins et distants.....	88
A. L'homme solitaire.....	88
1. L'homme de la rue, l'homme au chapeau melon.....	89
2. Les éphèbes.....	92
B. L'homme et ses interactions.....	96
1. Les hommes et les femmes : relation à sens unique.....	96
2. La solidarité masculine : les savants.....	99
C. L'autoportrait : reflets cachés dans l'œuvre de Delvaux	103
CONCLUSION.....	106
BIBLIOGRAPHIE.....	109
I. Sources imprimées.....	109
A. Ouvrages.....	109
B. Catalogues d'exposition.....	111
II. Sources numériques et multimédias.....	111
A. Interview.....	111
B. Sites internet.....	111
C. Articles en ligne.....	112

INTRODUCTION

Paul Delvaux est une figure incontournable de l'art belge du XXe siècle, dont l'œuvre continue de fasciner historiens et critiques. Ce travail s'appuie sur les sources bibliographiques disponibles. L'accès aux archives de la Fondation Paul Delvaux à Saint-Idesbald n'ayant pas été possible en raison de travaux, certaines informations inédites ou documents d'archives susceptibles d'apporter un éclairage plus approfondi sur certains aspects de son œuvre n'ont pas pu être consultés. Cette limitation ne remet cependant pas en cause l'analyse proposée ici, qui s'appuie sur un corpus solide de publications, d'études et de témoignages disponibles. Il s'agit ainsi d'un regard construit à partir de la documentation accessible, tout en gardant à l'esprit que l'étude de l'œuvre de Delvaux reste un champ ouvert à de nouvelles perspectives et approfondissements futurs.

La peinture de Paul Delvaux, reconnaissable entre mille, mêle décors architecturaux et personnages énigmatiques, construisant ainsi un véritable « théâtre des figures », selon l'expression de Virginie Devillers¹. Cette théâtralité omniprésente, qui structure son univers pictural, est au cœur de cette étude intitulée *Le théâtre delvalien*. Delvaux a conçu un monde où les personnages évoluent comme des acteurs sur une scène intemporelle, figés dans des postures énigmatiques, plongés dans une immobilité contemplative. Son succès dépasse largement les frontières de la Belgique et suscite un intérêt toujours renouvelé, porté par de nombreuses analyses et publications. Toutefois, si son œuvre intrigue, c'est en partie en raison du mystère qui l'entoure : Delvaux n'a jamais explicitement commenté la signification de ses tableaux, laissant place à des interprétations variées, souvent marquées par le prisme du surréalisme et de l'onirisme.

Issu d'un milieu bourgeois régi par des normes morales strictes, Delvaux n'a pas cherché à s'affranchir brutalement de son éducation, mais il a trouvé dans la peinture un exutoire intime. Son art devient ainsi le reflet de son inconscient, une transcription fidèle de ses rêves et de son imaginaire. Pourtant, il refuse toute analyse psychanalytique de son travail, affirmant : « C'est beaucoup trop compliqué pour moi, je n'y attache aucune importance »². Cette réticence contraste avec la richesse symbolique de ses œuvres, qui semblent pourtant nourries par sa

¹ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992.

² *Paul Delvaux*, Rotterdam, Muséum boymans-van beuningen, 13 avril - 17 juin 1973, p. 15.

psyché³. René Magritte affirme que Paul Delvaux ne s'intéresse à la peinture que dans la mesure où elle permet d'exprimer une pensée. Ce dernier confiait lui-même : « J'ai rêvé que je peignais; quelle joie de mélanger les couleurs et quelle volupté de les couper sur la toile. Mon tableau était mal foutu, mais c'était sans importance, je peignais »⁴. Cette déclaration illustre un rapport à l'art presque organique, où la nécessité de créer prime sur toute considération intellectuelle. Son œuvre ne cherche pas à expliciter un message précis, mais plutôt à livrer un fragment de son univers intérieur, avec une sincérité dénuée d'artifice.

L'avant-propos du catalogue raisonné de son œuvre, rédigé par Michel Butor, Jean Clair et Suzanne Houbart-Wilkin, illustre bien cette énigme : « Delvaux n'a jamais rien dit, ni écrit du sens de son œuvre. Et ses commentateurs n'ont trop souvent usé à son propos, des termes de surréalisme et d'onirisme que pour mieux masquer leur embarras à cerner sa singularité et à définir la logique qui la gouverne »⁵. Cela met en lumière l'ambiguïté de son travail : entre fiction et mythe, entre rigueur analytique et imaginaire insaisissable. Paul Delvaux est également un artiste peu prolifique sur le plan écrit, privilégiant les échanges réfléchis et posés. Toutefois, certaines contradictions présentes dans ses propos témoignent de la complexité intrinsèque de son œuvre. Jean Clair, par exemple, analyse son œuvre sous l'angle des mythes de Gradiva et d'Actéon, tandis que Michel Butor imagine une fiction où les tableaux deviennent des acteurs. Ainsi, l'hétérogénéité de ces approches démontre la complexité de son art et la nécessité d'une lecture nuancée.

³ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 97.

⁴ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 54.

⁵ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUBART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 7.

Ainsi, ce travail de recherche s'inscrit dans la lignée des analyses visant à établir une structure et une classification à un art profondément subjectif. Comme le souligne Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible*, l'expérience esthétique d'une œuvre dépasse la simple intention de l'artiste ; elle se construit aussi dans la réception qu'en fait le spectateur⁶. Paul Delvaux, en ne cherchant jamais à imposer un sens définitif à ses tableaux, laisse ainsi à chacun la liberté de les interpréter. « On me parle tellement de mes tableaux que je finis par y croire »⁷, disait-il avec ironie, soulignant la distance qu'il maintenait vis-à-vis des analyses externes.

« La peinture, ça se regarde, ça ne s'explique pas, c'est une manière de vivre »⁸, affirme-t-il encore. C'est dans cette optique que cette étude se propose d'examiner *le théâtre delvalien* : non pas pour en imposer une lecture définitive, mais pour en explorer les subtilités, les récurrences et les enjeux esthétiques et psychologiques. En analysant ses tableaux sous l'angle de la mise en scène et du rapport à l'inconscient, nous chercherons à mieux comprendre les mécanismes sous-jacents à son art, tout en respectant le mystère dont il voulait l'entourer. Il convient d'interroger à quel point Paul Delvaux est resté maître de la production de sens dans son œuvre⁹.

Le titre de ce mémoire, *Le théâtre delvalien et ses acteurs : Les figures humaines dans la peinture de Paul Delvaux, de l'exposition Minotaure de 1934 à 1994*, a été conçu pour refléter plusieurs aspects essentiels de l'œuvre de Paul Delvaux et de son évolution artistique. Le terme *théâtre* trouve son origine dans l'ouvrage de Virginie Devillers, *Le Théâtre des figures*, publié en 2004. Devillers y analyse l'œuvre de Delvaux sous l'angle d'une scène de théâtre, où les figures humaines et les objets jouent un rôle clé, tout comme des acteurs sur une scène. Selon elle, la peinture de Delvaux se structure autour de ce jeu de rôles et de représentations, où le tableau devient un espace théâtral dans lequel les personnages semblent figés dans une mise en scène énigmatique. Cette interprétation fait du théâtre un élément fondamental pour saisir la dramaturgie visuelle propre à Delvaux¹⁰. Le terme *delvalien*, quant à lui, fait référence à un concept emprunté à l'historiographie de l'art, notamment utilisé par

⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique-Éditions, 2007.

⁷ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 189.

⁸ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 3 septembre 2024.

⁹ SCOTT, David, *Surrealizing the nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 37.

¹⁰ BASCH, Sophie et al., *Delvaux et le monde antique*, Paris, Édition Bai, 2009, p. 70.

des spécialistes pour qualifier l'univers unique du peintre. Ce terme est parallèle à l'adjectif *vernien* utilisé pour qualifier l'univers de Jules Verne, en raison de l'admiration de Delvaux pour l'écrivain¹¹. *Delvalien* désigne ainsi les caractéristiques particulières de l'œuvre de Delvaux : un mélange de mystère, de rationalité étrange et de sensibilité onirique.

La période choisie, de 1934 à 1994, couvre l'ensemble de la carrière surréaliste de Paul Delvaux, de sa rencontre officielle avec le mouvement surréaliste, datée par la découverte de l'exposition *Minotaure* de 1934, jusqu'à sa mort en 1994. Cette période est cruciale pour comprendre l'évolution de son style et de ses thématiques. C'est durant ces années que Paul Delvaux a transformé ses premières explorations surréalistes en un monde propre à lui, peuplé de figures humaines énigmatiques, mais aussi d'une profondeur psychologique et symbolique qui caractérise toute son œuvre.

Le terme *acteurs* renvoie à l'analyse des figures humaines dans la peinture de Delvaux, figures qui occupent une place centrale dans son œuvre. Souvent représentés de manière solitaire et immobile, ces personnages évoluent dans un univers énigmatique et silencieux, semblable à une scène de théâtre où le spectateur est invité à projeter ses propres interprétations quant à leur rôle et leur présence. L'étude de ces figures ne se limite pas à leurs traits physiques : elle relève également les symboles et les significations profondes qu'elles incarnent dans l'imaginaire delvalien. Il s'agit ici de considérer ces acteurs non comme un ensemble homogène, mais comme des entités singulières, chacune porteuse d'une histoire propre, notamment les figures féminines. Cette approche nous conduit à nuancer le propos d'André Breton : « Delvaux a fait de l'univers l'empire d'une femme, toujours la même, qui règne sur les grands faubourgs du cœur, où les vieux moulins de Flandres font tourner un collier de perles dans une lumière de minerais »¹². Ainsi, ce titre est un miroir de la complexité de l'œuvre de Delvaux, où théâtre, figures et temporalité s'entrelacent pour créer un univers unique qui invite à la réflexion et à l'interprétation.

¹¹ NEUMANN, Nicolas (éd.), *Paul Delvaux : maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 20.

¹² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 124.

Ce travail se concentre exclusivement sur la peinture de Paul Delvaux, bien que son œuvre ne se limite pas à ce médium. En effet, l'artiste s'est également illustré à travers d'autres formes artistiques telles que les fresques monumentales, le dessin, l'encre de Chine et même certaines illustrations. Toutefois, pour des raisons de cohérence et de précision analytique, cette étude s'attache spécifiquement à son travail pictural, où s'exprime pleinement la théâtralité caractéristique de son univers. L'exploration de ses autres productions pourrait certes enrichir la réflexion, mais elle dépasse le cadre défini de cette recherche.

En 1986, Paul Delvaux réalise sa dernière œuvre peinte, marquant ainsi la fin d'un parcours artistique qui s'étend de 1920 à cette date¹³, laissant derrière lui plus 450 tableaux¹⁴. Son travail continue néanmoins de susciter l'intérêt, comme en témoigne l'exposition *Les Mondes de Paul Delvaux* qui a eu lieu récemment à Liège, à la Boverie et qui offre une relecture contemporaine de son univers pictural¹⁵. À travers ses peintures, Delvaux a construit un univers singulier, peuplé de motifs récurrents qui tissent une continuité visuelle et narrative. Ces éléments, réitérés de toile en toile, s'apparentent à une conversation picturale sans fin, marquée par une théâtralité rigoureuse¹⁶. Influencé par Giorgio De Chirico, Delvaux transforme le temps en un espace abstrait, où chaque scène semble suspendue dans une immobilité presque allégorique. Cette théâtralité ne se limite pas à une simple mise en scène : elle instaure une distance, un cadre immuable où chaque forme se fige dans une contemplation silencieuse¹⁷. *Le théâtre delvalien* se construit ainsi comme une dramaturgie picturale où chaque tableau est une scène figée dans le temps, révélant un langage propre et une mise en scène méticuleuse.

¹³ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 215.

¹⁴ *Un nouvel envol grâce à La route de Rome*, Prospectus d'exposition, Saint-Idesbald, Fondation Delvaux, 2016, téléchargeable sur http://www.anaiscallens.com/presse/communique/La_Route_de_Rome_FR.pdf, consulté le 15 février 2025, p. 5.

¹⁵ *Les mondes de Paul Delvaux*, op.cit.

¹⁶ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 35.

¹⁷ *Les mondes de Delvaux*, op.cit., p.134.

I. Paul Delvaux : sa vie

L'analyse de l'œuvre du peintre belge Paul Delvaux exige une attention particulière à sa biographie. Son travail se présente comme une projection, consciente ou inconsciente, de son expérience personnelle, imprégnée de nostalgie, de pertes, de souvenirs et d'une dimension onirique. Le cadre familial dans lequel il grandit, ses multiples déménagements, ses relations amoureuses, ainsi que son parcours scolaire, sont autant d'éléments essentiels pour comprendre et décrypter la singularité de son œuvre.

A. Impressions d'enfance

« Nous tenons de notre famille aussi bien les idées dont nous vivons que la maladie dont nous mourrons »¹⁸.

Paul Delvaux naît le 23 septembre 1897 à Antheit, un village proche de Liège, en Belgique. À cette époque, le village ressemble à tant d'autres de la région : des petites maisons de paysans, des chariots tirés par des chevaux, et le tramway à vapeur reliant Huy à Waremme¹⁹. Ce cadre rural, à la fois simple et vivant, laissera des souvenirs lointains mais marquants au futur peintre. Il est le fils de Jean-Marie-Joseph Delvaux, avocat à la Cour d'appel de Bruxelles, et de Laure-Marie-Anna Jamotte, musicienne²⁰. Le couple a deux enfants : Paul Delvaux et son cadet, André Delvaux, avec qui il entretient une relation étroite et bienveillante²¹.

Dès son plus jeune âge, Paul Delvaux grandit dans un environnement stable et privilégié. Sa mère, femme autoritaire et protectrice, joue un rôle prépondérant dans son éducation, tandis que son père, cultivé et passionné par la science et la littérature, souhaite voir son fils embrasser une carrière juridique²². La famille est unie dans la tradition, l'ordre, la convention sociale et le

¹⁸ PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1919.

¹⁹ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 12.

²⁰ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 167.

²¹ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 41.

²² *Ibidem*.

sentier est déjà tracé devant eux²³. En raison de cette pression parentale, Paul Delvaux suit un cursus académique conforme aux attentes familiales, bien que son véritable intérêt soit ailleurs²⁴. La musique devient pour lui une échappatoire. Dès l'âge de trois ans et demi, il montre un vif intérêt pour cet art. Une anecdote marquante raconte qu'un jour, alors qu'il accompagne sa mère dans un grand magasin, il désigne un jouet musical, un accordéon, qui lui est immédiatement offert²⁵. Quelques instants plus tard, un attroupement se forme autour de l'enfant, admiratif de son talent précoce²⁶. Chez lui, un piano à queue trône dans le salon familial, et dès ses sept ans, Paul Delvaux reçoit des cours de musique. Sa mère, soucieuse de sa rigueur, lui impose des exercices quotidiens de gammes et de morceaux classiques²⁷. Cependant, il ne résiste pas à l'envie d'improviser, de modifier les mélodies et d'explorer librement son propre univers musical²⁸.

La vie de Paul Delvaux est marquée par deux décès qui bouleversent son existence. Sa mère disparaît subitement en 1933, à l'âge de 59 ans. Quelques années plus tard, en 1937, son père s'éteint à son tour, à l'âge de 64 ans²⁹. Ces événements marquent une rupture importante dans la vie de l'artiste, qui poursuivra sa trajectoire en affirmant progressivement sa vocation artistique.

²³ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 25.

²⁴ *Idem*, p. 41.

²⁵ NEVE, Laura (dir.), *Paul Delvaux : aux sources de l'œuvre*, Bruxelles, Racine, 2010, p. 15.

²⁶ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 28.

²⁷ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 21.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ BANU, Georges et al., *Paul Delvaux dévoilé*, Heule, Snoeck, 2014, p. 27.

Dès son plus jeune âge, Paul développe une curiosité sans limite, une qualité essentielle qui nourrira son œuvre. Son regard d'enfant capte chaque détail, qu'il s'agisse de l'atmosphère paisible de son village natal ou de l'agitation d'une grande ville. Il observe, analyse et mémorise tout, une habitude qui se retrouvera plus tard dans ses peintures. Parmi ses premières fascinations visuelles, les lampes à pétrole occupent une place particulière³⁰. Seul moyen d'éclairage dans la maison, il les regarde se déplacer de pièce en pièce, portées par sa mère et ses tantes. La lumière apparaît et disparaît au gré des mouvements, projetant des ombres mouvantes qui émerveillent autant qu'elles intriguent le jeune Paul³¹. Alors qu'il est encore nourrisson, sa famille quitte Antheit pour s'installer à Bruxelles, au 10, rue de l'Arbre. Il y passe les quatre premières années de sa vie et en garde des souvenirs vifs et colorés³². C'est là qu'il découvre pour la première fois le spectacle de la ville, un monde en perpétuel mouvement qui stimule son imaginaire. Il se souvient notamment du tramway, dont l'apparence et les détails marqueront son esprit : « Je voyais le tram vert-pomme avec des filets jaunes et noirs qui venait de la place Royale et descendait la rue de la Régence. En hiver, le conducteur avait des sabots remplis de paille et une pelisse en fourrure, car le tram n'avait pas de portes. »³³ Ce type d'image urbaine, où l'on perçoit la rudesse du quotidien et le charme désuet des transports d'époque, apparaîtra souvent dans ses toiles, où trains et tramways deviennent des symboles récurrents³⁴.

En 1901, la famille déménage à nouveau, cette fois au 15, rue d'Écosse³⁵. Paul décrit cette maison comme « illogique », avec des pièces agencées étrangement et dépourvue d'électricité jusqu'en 1911³⁶. Le soir, sa mère place près de son lit une lampe à huile à la flamme rougeâtre. À travers cette lumière vacillante, des ombres inquiétantes se dessinent sur les murs de sa chambre, prenant des formes de personnages grimaçants. Ces jeux d'ombres provoquent chez lui des terreurs nocturnes qui le hanteront jusqu'à ses sept ans³⁷. Malgré ces angoisses, Delvaux passera quarante-cinq ans de sa vie dans cette maison³⁸.

³⁰ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p.12.

³¹ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 12.

³² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 25.

³³ *Ibidem*.

³⁴ GHÈNE, Pierre, *op.cit.*, p. 13.

³⁵ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *op.cit.*, p.25.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ GHÈNE, Pierre, *op.cit.*, p. 49.

³⁸ *Idem*, p. 14.

Chaque été, la famille retourne à Antheit, où Paul passe ses vacances entouré de ses parents et de ses grands-parents³⁹. S'il trouve son grand-père affectueux, sa grand-mère, elle, se montre plus distante : « Mon grand-père m'appelle le petit gamin de Paris, je n'ai jamais su pourquoi. Ma grand-mère n'est pas très aimable avec les enfants. »⁴⁰ Malgré cela, Antheit est un véritable havre de paix pour lui⁴¹. Dans le jardin familial, il laisse libre cours à son imagination et se construit un monde féerique, un territoire où les collines deviennent des montagnes et où le moindre sentier cache une aventure. Plus tard, il se remémorera ces étés avec nostalgie : « Ce furent les vacances les plus heureuses de ma jeunesse. »⁴²

Un autre lieu marquant pour Paul Delvaux est la maison de ses tantes paternelles, située à Wanze. Il y séjourne régulièrement, mais toujours sans sa mère, qui est brouillée avec elles sans qu'il ne comprenne jamais pourquoi⁴³. Ce conflit familial s'apaisera seulement vingt ans plus tard. Le jeune garçon aime profondément cette maison et, des années plus tard, il en réalise une aquarelle du hall d'entrée, qui deviendra le seul souvenir tangible de cette demeure (**fig.1**). Lors de ces séjours, il se rend souvent à la gare de Statte, où il passe des heures à observer les trains. Cette fascination pour les locomotives et les voyages ferroviaires s'ancrera durablement dans son imaginaire, devenant un motif récurrent de son œuvre⁴⁴.

L'enfance de Paul Delvaux oscille ainsi entre le calme champêtre d'Antheit et l'effervescence bruxelloise. Ce contraste alimente sa vision du monde, façonnant son regard et son imaginaire. Il développe une sensibilité unique à la lumière, aux ombres et aux atmosphères, éléments essentiels de son futur langage pictural. Dès son plus jeune âge, il absorbe les détails du quotidien, qu'ils soient urbains ou ruraux, et les transforme en images mentales puissantes, que l'on retrouvera plus tard dans ses toiles oniriques et mystérieuses. Paul Delvaux, artiste du rêve et du silence, commence ainsi son voyage à travers l'art, porté par les souvenirs d'une enfance où la lumière et l'ombre dansaient déjà sous ses yeux.

³⁹ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 16.

⁴⁰ *Idem*, p. 28.

⁴¹ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 13.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *op.cit.*, p. 29.

⁴⁴ GHÈNE, Pierre, *op.cit.*, p. 16.

B. Le cycle scolaire

Entre 9 et 18 ans, Paul Delvaux est élève à l'Athénée de Saint-Gilles à Bruxelles⁴⁵, où il passe dans la peine ses années taciturnes⁴⁶. Pourtant, cette formation, malgré ses lacunes, lui ouvre l'esprit et façonne son imaginaire⁴⁷. Si ses résultats scolaires laissent à désirer, un cours capte néanmoins son attention : l'histoire gréco-romaine, enseignée par le professeur De Dekker⁴⁸. Ce dernier parvient à faire tomber les barrières entre l'imaginaire et la réalité, plongeant ses élèves dans un monde antique fascinant. Cette passion pour l'Antiquité ne quittera plus Delvaux, imprégnant de manière durable son œuvre. Mais malgré ces rares instants d'intérêt, le jeune Paul se sent différent et isolé (**fig.2**). Il doute de ses capacités, se compare aux autres et se juge pas assez intelligent⁴⁹. Il déplore ne pas lire assez, bien que son imagination soit nourrie par les romans de Jules Verne, qui l'embarquent dans des mondes extraordinaires⁵⁰. Lors des congés scolaires, sa mère l'emmène en promenade à Boitsfort, une escapade qui devient pour lui un moment de pur bonheur. Loin des bancs de l'école, il découvre un lieu empreint d'une poésie provinciale et faubourienne qui le marquera profondément⁵¹. Plus tard, il y reviendra, inspiré par les sensations et souvenirs qu'il y a laissés. Parmi les images qui l'émerveillent, on retrouve sa passion pour les trains notamment avec un train de marchandises qui attire particulièrement son attention⁵².

Il observe avec fascination les mécaniciens ouvrant le foyer, laissant s'échapper des flammes incandescentes. Il exprimera plus tard son attachement au charme de ces machines d'un autre temps : « Le matériel moderne est peut-être plus puissant, mais il est certainement moins éloquent, moins vivant, moins humain... »⁵³

⁴⁵ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 14.

⁴⁶ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 26.

⁴⁷ NEUMANN, Nicolas (éd.), *Paul Delvaux : maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 38.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 47.

⁵⁰ GHÈNE, Pierre, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ *Idem*, p. 15.

⁵² BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : L'homme qui aimait les trains*, Gand, Snoeck, 2019, p. 30.

⁵³ GHÈNE, Pierre, *op. cit.*, p. 16.

Cette passion pour les trains, qui traverse toute son œuvre, prend racine dès l'enfance. À cette époque, il ne songe pas encore à devenir peintre. Son rêve est tout autre : il veut être chef de gare à Ottignies⁵⁴. Chaque trajet en train vers Antheit le conduit à passer devant cette gare, dont la grandeur et l'activité l'impressionnent.

En 1916, Paul Delvaux quitte l'école. Ses parents, conscients de son caractère et de ses difficultés scolaires, nourrissent cependant l'espoir qu'il entreprenne des études de droit à l'Université Libre de Bruxelles⁵⁵. Mais la guerre bouleverse les plans : l'université est fermée, et nul ne sait combien de temps le conflit va durer. Cette période d'incertitude laisse aux parents Delvaux le temps de repenser l'avenir de leur fils⁵⁶. Jean Delvaux, cherchant un compromis entre des études prestigieuses et l'intérêt évident de son fils pour le dessin, lui suggère de s'inscrire à l'Académie de Bruxelles, en cours d'architecture sous la direction de Joseph Van Neck⁵⁷. Paul Delvaux, sans enthousiasme mais soulagé d'y retrouver des cours de dessin, accepte. Il y passe une année, étudiant notamment le Palais Pitti de Florence⁵⁸. Cependant, son désintérêt pour la théorie et son manque de rigueur le rattrapent rapidement. Son échec aux examens de fin d'année scelle son sort : il n'est pas fait pour ce domaine. Pendant ce temps, la guerre se poursuit et l'occupation allemande impose aux jeunes belges de recevoir une formation militaire. En 1918, Paul Delvaux est appelé pour neuf mois de service⁵⁹. Cet engagement, bien que temporaire, retarde son entrée dans la vie professionnelle. De retour à la maison, il est face à une impasse. L'université n'est plus une option, l'architecture a été un échec, et son père cherche une solution. Faute d'études, Jean Delvaux décide d'aider son fils à ouvrir un commerce⁶⁰. Loin de l'art, cette perspective pèse sur Paul, qui peine à trouver sa voie.

A l'été 1919, la famille passe ses vacances sur le littoral belge. C'est le premier été après l'Armistice, et le pays goûte à une liberté retrouvée. Paul Delvaux, lui, passe son temps à dessiner, capturant les paysages côtiers avec une application méticuleuse. Ce goût pour la peinture de paysage devient un appel urgent⁶¹. C'est à ce moment-là qu'intervient un

⁵⁴ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 15.

⁵⁵ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 29.

⁵⁶ POULLAIN, Christine (dir.), *Paul Delvaux : le rêveur éveillé*, Musée Cantini de Marseille, Snoeck, 2014, p. 14.

⁵⁷ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 29.

⁵⁸ BASCH, Sophie et al., *Delvaux et le monde antique*, Paris, Édition Bai, 2009, p. 11.

⁵⁹ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 29.

⁶⁰ *Idem*, p. 31.

⁶¹ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 33.

personnage clé : Franz Courtens, peintre belge reconnu. Intrigué par les croquis du jeune homme, il perçoit immédiatement un talent brut. Persuadé que Delvaux est fait pour l'art, il décide de convaincre ses parents de le laisser suivre des études artistiques. Jean Delvaux, impressionné par la réputation de Courtens, se laisse persuader⁶². Ce moment marque un tournant décisif : en 1919, Paul Delvaux, alors âgé de vingt-trois ans, intègre une nouvelle fois l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, cette fois en classe de peinture⁶³. Ce choix, dicté par les circonstances mais surtout par une rencontre providentielle, ouvre enfin la voie à celui qui deviendra l'un des plus grands peintres surréalistes belges.

Paul Delvaux s'est exprimé plus tard sur le rôle de ses parents dans son choix de carrière, reconnaissant qu'ils ne l'ont jamais activement encouragé à devenir artiste, mais qu'ils l'ont soutenu lorsqu'il est devenu évident que tel était son destin⁶⁴. La décision de ses parents de le laisser s'inscrire à l'Académie a tout de même un goût de jugement et de sursis. En effet, Paul Delvaux pourrait peindre, sous la condition qu'à l'âge de vingt-cinq ans il gagnerait sa vie⁶⁵. Son inscription à l'Académie des Beaux-Arts marque un tournant décisif, révélant en lui le meilleur de son potentiel⁶⁶. C'est sous l'égide de Constant Montald, professeur reconnu à l'Académie, que Delvaux apprend les fondements de la composition, du paysage et du nu, éléments qui deviendront essentiels dans son travail (**fig. 3**)⁶⁷. Montald, habitué des grandes fresques allégoriques, influence profondément son élève, lui inculquant le sens de l'équilibre et de la narration visuelle⁶⁸. Paul Delvaux boit les paroles de son professeur et il gagne le goût du travail. Il ne lit pas, si ce n'est « l'Odyssée » ou quelques livres d'histoires qui nourrissent son intérêt « de ce qui est hors d'atteinte, et se meut dans des décors révolus pour d'aucuns, mais dont la beauté lui est permanente. »⁶⁹

⁶² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 53.

⁶³ NEVE, Laura (dir.), *Paul Delvaux : aux sources de l'œuvre*, Bruxelles, Racine, 2010, p. 15.

⁶⁴ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 31.

⁶⁵ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 35.

⁶⁶ NEVE, Laura (dir.), *op.cit.*, p. 15.

⁶⁷ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 32.

⁶⁸ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 154.

⁶⁹ BASCH, Sophie et al., *Delvaux et le monde antique*, Paris, Édition Bai, 2009, p. 18.

À l'Académie, les étudiants sont invités à peindre au Bois de la Cambre ou, pour Paul Delvaux, à Rouge-Cloître, une ancienne abbaye en périphérie de Bruxelles (**fig.4**)⁷⁰. C'est là que Delvaux peint ses premiers personnages, des passants saisis dans leur quotidien⁷¹. En 1924, le délai étant expiré, ses parents lui offrent un atelier sous les combles de leur maison au 15, rue d'Écosse, lui permettant de quitter Rouge-Cloître pour un espace plus intime, où il trouve une sérénité propice à la création⁷². Plus qu'un grenier, pour Paul Delvaux c'est un royaume. Il est libéré, il n'a d'autre soucis que de peindre⁷³. Cette liberté nouvelle favorise une pratique assidue qui affine sa technique et nourrit sa minutie. Bien que ses parents n'aient jamais envisagé qu'il devienne peintre, ils lui laissent l'espace nécessaire pour s'exprimer⁷⁴. Ce cadre lui permet non seulement de perfectionner son art, mais aussi d'explorer les méandres de son inconscient afin de façonner une identité picturale singulière. En 1925, une première reconnaissance arrive avec la vente de *La Place Sainte-Croix* (**fig.5**) pour quatre cents francs, signe encourageant d'un avenir artistique en gestation⁷⁵. Cette même année, il expose pour la première fois avec le Groupe du Sillon⁷⁶. Cependant, pour les peintres du groupe, mettre un personnage dans une toile constitue une hérésie. Le paysage lui seul doit être mis en avant⁷⁷.

Ces premières années, Paul Delvaux subit l'influence de Permeke, Ensor, Gustave de Smet qui se placent dans une vision expressionniste de l'art. Paul Delvaux, en annonçant d'ores et déjà sa peinture léchée, fuit les empâtements et le hasard du coup de pinceaux⁷⁸. De 1924 à 1934, il expose onze fois avec son ami Robert Giron, rencontré à l'Académie et qui deviendra également un grand peintre de renom⁷⁹. Ces premières expositions lui apportent un premier retour sur son travail⁸⁰.

⁷⁰ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 33.

⁷¹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 16.

⁷² GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 25.

⁷³ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 47.

⁷⁴ GHÈNE, Pierre, *op.cit.*, p. 25.

⁷⁵ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 33.

⁷⁶ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 168.

⁷⁷ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 49.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Idem*, p.53.

⁸⁰ GHÈNE, Pierre, *op.cit.*, p. 26.

Un premier tournant survient en 1931-1932 lorsqu'il découvre le musée Spitzner. Ce lieu insolite, perdu au milieu du tumulte des carrousels et des effluves de frites et de beignets, tranche par son atmosphère feutrée et étrange⁸¹. Les murs recouverts de velours rouge exposent des scènes troublantes : le docteur Charcot soignant une femme hystérique, Pasteur penché sur un patient à la lumière d'une lampe à pétrole... Mais c'est une vision plus troublante encore qui le marque : une vénus endormie, enfermée dans une caisse de verre, dont la poitrine se soulève à intervalles réguliers sous l'impulsion d'un moteur⁸². Pris de panique, Delvaux quitte précipitamment les lieux. Pourtant, cette scène réveille en lui une émotion profonde et le fait basculer dans une approche plus poétique de la peinture. Il réalise plusieurs toiles inspirées de ce souvenir, qu'il détruira par la suite, avant d'en peindre une version en 1943 (**fig.6**)⁸³.

C'est à partir de ces années que Paul Delvaux gagne en reconnaissance. Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Belgique, il enseigne de 1959 à 1962 à l'École des arts décoratifs de La Cambre⁸⁴. Les années cinquante marquent aussi une période de grandes décosations murales : il réalise notamment la fresque du Kursaal d'Ostende en 1952 (**fig.7**), la décoration de la maison de Gilbert Périer, collectionneur et mécène, en 1954 (**fig.8**), ainsi que les fresques du Palais des Congrès de Bruxelles en 1959 (**fig.9**) et de l'Institut zoologique de Liège en 1960 (**fig.10**)⁸⁵. Bien que Delvaux ait exposé relativement peu – seulement 92 expositions entre 1924 et 1966 –, sa reconnaissance internationale se construit grâce à certains soutiens influents, notamment Giron et Claude Spaak, scénariste et homme de lettre belge⁸⁶. Ce dernier contribue à le faire connaître en cédant plusieurs de ses œuvres à de prestigieux musées, dont le Museum of Modern Art de New York, le musée d'Anvers et celui de Bruxelles. Spaak lui-même possède plusieurs toiles de Delvaux, tout comme E.L.T. Mesens, figure centrale du surréalisme belge⁸⁷.

Cette trajectoire artistique est marquée par une personnalité complexe et tourmentée : « Mystérieux et énigmatique, sensible et anxieux, impénétrable et imprévisible, solitaire et faible, captif de son éducation sentimentale, enfermé dans la prison des restrictions, de ses expériences amoureuses traumatisantes, surprotégé entre les murs élevés autour de lui par sa

⁸¹ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 26.

⁸² EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 58.

⁸³ *Idem*, p. 59.

⁸⁴ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 197.

⁸⁵ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 169.

⁸⁶ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 46.

⁸⁷ VOVELLE, José, *op.cit.*, p. 169.

mère, piégé dans le milieu d’interdits et de culpabilités imaginé par ses tantes – c’est là que se trouvent manifestement les origines de la création de cet univers pictural clos, hanté de visions, d’hallucinations et de fantômes. »⁸⁸ Ces mots résonnent comme une clé de lecture de l’œuvre de Delvaux, où se mêlent fascination et inquiétude, onirisme et mystère, une peinture où le temps semble suspendu dans une énigmatique immobilité.

C. Vie amoureuse et création

L’œuvre de Paul Delvaux est profondément marquée par les éléments de sa vie, et son parcours amoureux y tient une place centrale, notamment à travers la représentation des figures féminines. Si l’influence maternelle a joué un rôle décisif dans sa vision du monde, les femmes qui ont partagé sa vie ont aussi façonné son art.

En 1929, il rencontre Anne-Marie de Martelaere, surnommée Tam, son premier grand amour. Cependant, la relation est brutalement interrompue sous la pression des parents du peintre, qui jugent la jeune femme indigne de leur fils⁸⁹. Cette séparation est une blessure profonde pour Delvaux, qui se voit contraint d’emprunter un autre chemin sentimental. Pour satisfaire sa famille, il épouse en 1937 Suzanne Purnal, une femme divorcée qu’il a connue deux ans auparavant dans la boutique de la Galerie Dietrich, près du Palais des Beaux-Arts⁹⁰. Bien que Suzanne respecte son travail et soutienne sa peinture, leur mariage demeure une union de convenance, dépourvue de passion⁹¹. Elle fréquente peu son atelier⁹², mais veille à la gestion de ses finances et de ses contrats, offrant au peintre la tranquillité matérielle qu’il recherche⁹³.

Le destin finit toutefois par réunir Delvaux et Tam. Le 8 août 1947, alors que le peintre passe ses vacances chez son ami sculpteur Georges Grard, ils se retrouvent après vingt ans de séparation⁹⁴. Beaucoup considèrent que Delvaux a peint ses œuvres les plus marquantes en

⁸⁸ BASCH, Sophie et al., *Delvaux et le monde antique*, Paris, Édition Bai, 2009, p. 23.

⁸⁹ ADAMS Alexander, « Le rêveur éveillé » in *Apollo*, 1 juillet 2014, p. 1.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d’art, 2017, p. 20.

⁹² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 117.

⁹³ *Idem*, p. 133.

⁹⁴ NEUMANN, Nicolas (dir.), *op.cit.*, p. 20.

1947, année de leurs retrouvailles⁹⁵. Leur amour renaît instantanément et, en 1952, ils se marient enfin à Antheit, reprenant le cours de leur histoire interrompue que Paul Delvaux avait supposément représenté vingt ans plus tôt (**fig.11**)⁹⁶. Le couple s'installe d'abord à Boitsfort, non loin de chez Grard⁹⁷, où le peintre installe un atelier, avant d'acquérir en 1969 une petite maison dans le parc de Furnes⁹⁸. Malgré le succès et la reconnaissance qui jalonnent la carrière du peintre, ils mènent une vie simple, loin des mondanités.

De nombreuses correspondances et photographies témoignent de l'amour que Paul Delvaux portait à Tam et à quel point cet amour porta son œuvre (**fig.12**). Cependant, la décennie qui suit marque une chute de créativité pour le peintre. Il est heureux mais également soumis à certaines contraintes imposées par son épouse : suppression des modèles et interdiction de peindre les parties intimes de la femme⁹⁹.

⁹⁵ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 143.

⁹⁶ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 32.

⁹⁷ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 129.

⁹⁸ *Les mondes de Paul Delvaux*, *op.cit.*, p. 213.

⁹⁹ *Ibidem*.

D. La cour des sureaux

« Chers amis visiteurs du Musée, je vous souhaite d'y trouver un peu de la joie que j'ai éprouvée moi-même en peignant, et de repartir en emportant avec vous un bon souvenir de votre passage. »¹⁰⁰

Bien que né en Wallonie, Paul Delvaux ressent très tôt une fascination pour la côte flamande¹⁰¹. C'est durant l'été 1945 qu'il découvre Saint-Idesbald en rendant visite au sculpteur George Grard, à la demande de Suzanne Purnal. Ce séjour lui offre une sérénité précieuse, un sentiment de quiétude qui le marquera profondément¹⁰². Lorsqu'il épouse Tam, ils font ensemble le choix de la mer. En 1951, Paul Delvaux a déjà fait construire une maison-atelier dans les dunes de Saint-Idesbald, dites les *Noordduinen*¹⁰³, un lieu de retraite où il aime passer ses vacances¹⁰⁴. Après leur mariage en 1952, Delvaux et Tam ne s'y installent pas immédiatement, malgré leur attachement à la région flamande. Ce n'est qu'en 1984 qu'ils quittent Boitsfort pour emménager dans une maison qu'ils avaient acquise en 1969¹⁰⁵. L'atmosphère de la côte lui apporte cette tranquillité indispensable à son esprit¹⁰⁶. Saint-Idesbald devient pour eux un refuge, avec la mer et sa lumière, les dunes, et la vie animée autour de George Grard, où les discussions artistiques et philosophiques rythment les journées¹⁰⁷. C'est dans cet environnement que naît l'idée d'un musée dédié à son œuvre. La Fondation est officiellement créée à Bruxelles le 31 octobre 1979. Toutefois, ce n'est qu'à partir de 1980 que le projet prend concrètement forme sur le site du Vlierhof, alors réduit à un simple atelier¹⁰⁸.

Le Vlierhof, « la cour des sureaux », est à l'origine une maison de pêcheurs, l'une des plus anciennes de Saint-Idesbald. Elle passe entre plusieurs mains avant d'être aménagée en atelier par l'artiste hollandais De Bakker¹⁰⁹. Lorsque Paul Delvaux s'y installe, il entreprend

¹⁰⁰ Paul Delvaux le 24 mai 1983 dans CARELS, Guy et VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Saint-Idesbald-Koksijde, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 248.

¹⁰¹ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 22.

¹⁰² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *op.cit.*, p. 130.

¹⁰³ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 215.

¹⁰⁴ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 134.

¹⁰⁵ *Les mondes de Paul Delvaux*, *op.cit.*, p. 215.

¹⁰⁶ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 22.

¹⁰⁷ JADOT, Céline, *Paul Delvaux : empreintes intimes*, Amay, château de Jehay, 2009, p. 4.

¹⁰⁸ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *op.cit.*, p. 244.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 245.

progressivement son agrandissement, nourri par le désir d'y établir un musée¹¹⁰. L'idée d'une fondation émerge sous l'impulsion de Tam, qui, voyant l'accumulation des œuvres de son mari, décide de les préserver et de les faire connaître au public¹¹¹. Son neveu, très impliqué, prend également en charge le projet. Une ASBL est créée, à laquelle Delvaux fait don de l'ensemble de ses toiles, donnant ainsi un sens plus vaste à son œuvre. Il entame également la réalisation d'un catalogue raisonné afin de rassembler et structurer son travail. La mise en place du musée est toutefois semée d'embûches. Si la Commune de Koksijde et la Province de Flandre Occidentale soutiennent financièrement le projet, d'interminables négociations s'engagent avec l'Administration Communale, notamment autour de la gestion du musée et de la conception architecturale du bâtiment¹¹². Craignant que les débats n'aboutissent jamais et désireux de voir leur rêve se concrétiser de leur vivant, les Delvaux prennent une décision radicale : ils renoncent aux subsides et financent eux-mêmes l'acquisition du Vlierhof. Après six semaines de travaux, le musée est inauguré le 26 juin 1982 par le gouverneur de la Province de Flandre Occidentale, Olivier Vanneste, en présence du couple et de leurs proches¹¹³. Avec ses murs blanchis à la chaux et ses roses grimpantes, le musée s'intègre parfaitement dans l'univers poétique de Delvaux, bien loin de l'austérité des bâtiments modernes (**fig.13**)¹¹⁴.

C'est là-bas que le couple trouve finalement une forme de sérénité, marquant l'aboutissement d'une vie partagée sous le signe de la passion. L'état de santé de Paul Delvaux se dégrade progressivement, notamment en raison d'un affaiblissement croissant de sa vue. En 1989, Tam, atteinte depuis plusieurs années par la maladie, s'éteint le 21 décembre au sein de leur demeure. Profondément éprouvé par cette perte, Delvaux tente de poursuivre, mais la douleur et la détérioration de sa vision le conduisent à renoncer définitivement à la peinture¹¹⁵. Il décède à son tour le 20 juillet 1994. Tous deux reposent désormais à Furnes, cette terre qui fut pour lui une source d'inspiration inépuisable¹¹⁶.

¹¹⁰ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 134.

¹¹¹ *Idem*, p. 13

¹¹² CARELS, Guy et VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Saint-Idesbald-Koksijde, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 245.

¹¹³ *Idem*, p. 246.

¹¹⁴ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 226.

¹¹⁵ CARELS, Guy & VAN DEUN, *op.cit.*, p. 260.

¹¹⁶ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 215.

II. Delvaux et le surréalisme

A. Paul Nougé et le surréalisme belge

« Il s'agit moins de comprendre le monde que de le transformer. »¹¹⁷

Alors qu'André Breton impulse en France le mouvement surréaliste avec la publication de son *Manifeste du surréalisme* en 1924, la Belgique voit émerger son propre groupe, porté par la figure discrète mais influente de Paul Nougé¹¹⁸. Si ce dernier joue un rôle central dans la structuration du mouvement, il choisit néanmoins de rester dans l'ombre, refusant toute position officielle de leader¹¹⁹.

Dès 1924, alors que les idées surréalistes se répandent en France, la Belgique est le théâtre d'une autre forme d'expression du mouvement¹²⁰. Des tracts colorés commencent à apparaître, diffusés entre le 22 novembre 1924 et le 10 juin 1925 (**fig.14**)¹²¹. En tout, vingt-deux feuillets sont publiés, marquant la singularité du surréalisme belge. Paul Nougé, accompagné de Camille Goemans, écrivain et poète, et Marcel Lecomte, poète, en est l'un des principaux instigateurs. Toutefois, contrairement à leurs homologues français, ils prennent leurs distances avec les orientations définies par Breton, développant une approche qui leur est propre¹²². En 1925, une scission se produit au sein du groupe : Marcel Lecomte s'en éloigne officiellement par le biais d'une carte de visite datée du 21 juillet 1925, où l'on peut lire la mention énigmatique « Correspondance prend congé de Marcel Lecomte »¹²³. Peu après, deux figures majeures rejoignent le mouvement : Edouard-Léon-Théodore Mesens et René Magritte, qui donneront une impulsion nouvelle au surréalisme belge. Bien que porteur d'idées transgressives et se revendiquant comme un collectif, ce groupe belge ne publiera jamais de manifeste équivalent à celui de Breton.

¹¹⁷ Paul Nougé dans CANONNE, Xavier (dir.), *Histoire de ne pas rire*, cat.exp., Bruxelles, Fond Mercator, 2024, p. 11.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Idem*, p. 12.

¹²⁰ CANONNE, Xavier, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Fond Mercator, 2006, p.17.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Idem*, p. 19.

¹²³ *Idem*, p.21.

Les tracts rédigés sous l'impulsion de Paul Nougé restent le principal témoignage écrit de leur engagement artistique et intellectuel, reflétant une volonté d'inscrire leur démarche dans une dynamique collective sans pour autant en théoriser les fondements de manière dogmatique¹²⁴. Malgré ces différences, André Breton reconnaît la place du surréalisme belge et son apport à l'évolution du mouvement¹²⁵.

B. L'exposition *Minotaure* de 1934 : P.D. Spy 6/34

« Les étapes dans l'œuvre de Paul, nous pourrons les franchir plus aisément et aboutir aux environs de 1934, moment où, libéré, il créera les premières compositions qui le conduiront aux cimes poétiques qu'il a atteintes. »¹²⁶

Au début des années 1930, Paul Delvaux se trouve insatisfait de son art et reconnaît lui-même un manque d'originalité dans ses œuvres¹²⁷. Bien qu'il soit déjà engagé dans une forme d'expression personnelle qui touche de près au surréalisme, il n'a pas encore trouvé la voie qui combine son propre imaginaire avec les principes surréalistes. C'est lors de l'exposition *Minotaure* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (**fig.15**) que Paul Delvaux a une véritable révélation¹²⁸. L'exposition est organisée en grande partie par E.L.T Mesens et Claude Spaak. Dans une salle, Mesens rassemble des œuvres de Braque, Derain, Maillol, Matisse et d'autres, et dans une autre salle, il regroupe huit toiles de De Chirico, six de Dalí et cinq de Magritte, ainsi que des œuvres de Max Ernst, Victor Brauner, Joan Miró, Yves Tanguy et Balthus¹²⁹.

Il découvre en particulier *Mystère et mélancolie d'une rue* (**fig. 16**) de Giorgio De Chirico, une toile qui évoque des palais, des cités endormies et un mélange entre passé et présent¹³⁰. Ce tableau fait naître chez Delvaux une profonde réflexion sur la peinture, en particulier sur la manière dont De Chirico parvient à mêler mystère et poésie dans ses

¹²⁴ CANONNE, Xavier (dir.), *Histoire de ne pas rire*, cat.exp., Bruxelles, Fond Mercator, 2024, p. 12.

¹²⁵ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 49.

¹²⁶ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 47.

¹²⁷ CANONNE, Xavier, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Fond Mercator, 2006, p.70.

¹²⁸ *Idem*, p. 60.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Les mondes de Delvaux*, op.cit., p. 47.

représentations de rues désertes et d'ombres portées sous un soleil couchant¹³¹. L'artiste italien introduit en Delvaux la notion de « poésie du silence », un concept qui deviendra central dans son propre travail¹³². Delvaux lui-même expliquera : « De Chirico m'a impressionné parce que j'ai découvert tout à coup, grâce à lui, que la peinture n'était pas uniquement la peinture. C'est aussi de la poésie, c'est aussi une expression humaine. Les villes vides, les personnages silencieux de De Chirico m'ont impressionné parce que j'y ai trouvé une correspondance avec quelque chose que j'avais en moi »¹³³.

Après cette exposition, Delvaux, frappé par une frénésie créatrice, réalise une série d'aquarelles, signées *P.D. Spy 6/34*, dans lesquelles il libère son imaginaire en quelques jours seulement¹³⁴. C'est à ce moment qu'il trouve véritablement l'essence de son travail. En parallèle de son émerveillement devant l'œuvre de De Chirico, Delvaux entre également en contact avec celle de René Magritte, un autre surréaliste belge. Son approche surréaliste, fondée sur l'imaginaire et le rêve éveillé, semble correspondre parfaitement à ce qu'il recherche, et il s'engage dans une exploration plus profonde du mouvement¹³⁵. Le surréalisme offre à Delvaux une liberté nouvelle. Il raconte à Pierre Ghène : « Pour moi ce qui m'intéresse, c'est le voisinage d'objets différents n'ayant aucun rapport entre eux mais qui, par une certaine association, provoquent un choc poétique »¹³⁶. Cette idée de juxtaposer des éléments hétéroclites pour créer un choc poétique est une constante dans son travail, comme le montre la manière dont il réunit dans ses tableaux des personnages, des objets et des décors qui n'ont pas d'origine commune, mais qui, par leur mise en scène, créent une ambiance propre à son univers, le *théâtre delvalien*.

Le tableau *Place publique* de 1935 (**fig.17**), considéré par Paul Delvaux comme un tournant dans sa carrière, illustre bien ce changement dans son travail¹³⁷. Cette toile, avec ses références aux espaces urbains et à la solitude, fait écho à l'esthétique de De Chirico, notamment à la toile *Les Plaisirs du poète* (**fig.18**)¹³⁸. Dans la version de Paul Delvaux s'y

¹³¹ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 35.

¹³² *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 47.

¹³³ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 60.

¹³⁴ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 20.

¹³⁵ *Idem*, p. 26.

¹³⁶ GHÈNE, Pierre, *op.cit.*, p. 48.

¹³⁷ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 169.

¹³⁸ BANU, Georges et al., *Paul Delvaux dévoilé*, Heule, Snoeck, 2014, p. 80.

retrouve également sa figure principale : la femme¹³⁹. *Palais en ruines* (**fig.19**), inscrit par exemple Delvaux sur le chemin d'une démarche clairement surréaliste¹⁴⁰. Toutefois, dès la fin de l'année 1934, son tableau *Femmes à la dentelle* (**fig.20**) marque un tournant significatif, annonçant un monde bien différent de celui qu'il avait exploré jusque-là¹⁴¹. Dans son ouvrage *Le Surréalisme en Belgique*, José Vovelle fait référence à l'année 1934 comme le moment décisif dans l'évolution de l'œuvre de Paul Delvaux. Bien qu'il ait déjà été en contact avec l'œuvre de Magritte lors de la première exposition personnelle de ce dernier en 1933 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, il semble que Delvaux ait adopté une nouvelle attitude vis-à-vis de l'œuvre de son confrère surréaliste après 1934¹⁴². Quant à De Chirico, l'influence de ce peintre italien sur Delvaux remonte à 1927, bien avant cette révélation de 1934¹⁴³. Cela explique que les premières œuvres marquant ce changement dans le travail de Delvaux puissent dater d'avant 1934, mais il est clair que c'est en 1934 que cette évolution devient durable et évidente.

Il est cependant indéniable que De Chirico et Magritte ont leur importance dans le processus créatif de Paul Delvaux¹⁴⁴. De Chirico lui apporte des éléments architecturaux et une impression de solitude qu'il va enrichir d'une dimension plus vivante et érotique¹⁴⁵ : « De Chirico est le père du surréalisme, c'est le premier qui a inventé cet espèce d'atmosphère insolite qu'il sait placer dans ses villes silencieuses [...] j'ai été très inspiré par De Chirico au début »¹⁴⁶. De Magritte, il retient l'aspect métaphysique de la peinture, une qualité qu'il intègre progressivement dans ses propres compositions¹⁴⁷.

¹³⁹ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 62.

¹⁴⁰ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 33.

¹⁴¹ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 169.

¹⁴² SPAAK, Claude, *Monographies de l'art belge : Paul Delvaux*, Anvers, De Sikkel, 1948, p. 18.

¹⁴³ GENAILLE, Robert, *L'art Flamand*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 13.

¹⁴⁴ VOVELLE, José, *op.cit.*, p. 174.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 août 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>

¹⁴⁷ VOVELLE, José, *op.cit.*, p. 175.

C. Surréaliste, en théorie

« Le surréalisme présente pour moi la liberté et me fut par là d'une extrême importance. La liberté m'a été un jour consentie de transgresser à la logique rationaliste.»¹⁴⁸

Paul Delvaux est souvent associé aux surréalistes belges, mais son rapport au mouvement surréaliste reste ambigu, notamment sur le plan pictural. Bien qu'il ait été un acteur clé de la scène artistique belge, il ne fait jamais officiellement partie du groupe surréaliste, contrairement à René Magritte, une figure incontournable du mouvement¹⁴⁹. Plusieurs raisons expliquent cette distinction : d'une part, Delvaux était réticent à rejoindre le groupe pour des raisons personnelles et idéologiques ; d'autre part, des divergences stylistiques et philosophiques l'ont éloigné de cette approche collective.

René Magritte est bien présent dès les premières années de diffusion des idées de Paul Nougé. En revanche, Paul Delvaux, au moment de la formation du groupe, adopte encore une approche expressionniste, proche de l'œuvre de Constant Permeke. Ce n'est qu'en 1934 que Delvaux connaît un tournant stylistique, amorçant une transition vers une approche plus surréaliste. En 1935, l'un de ses tableaux est publié dans la revue *Minotaure* (**fig.21**)¹⁵⁰, et il commence à attirer l'attention des cercles littéraires et artistiques, notamment grâce à des textes de Louis Scutenaire¹⁵¹. C'est à partir de ce moment qu'il commence à être reconnu par des figures majeures du surréalisme, comme André Breton et Paul Éluard, ce qui permet à Delvaux de se faire connaître au-delà de la Belgique¹⁵².

En 1938, il participe à l'« Exposition internationale du surréalisme » à Paris et obtient des éloges, notamment de Paul Éluard, qui lui dédie même deux poèmes. Son œuvre *Pygmalion* (**fig.22**) est publiée dans le premier numéro de *L'Invention collective*, un journal lié au groupe bruxellois (**fig.23**), et *Le chemin de la ville* (**fig.24**) figure dans le second

¹⁴⁸ MEURIS, Jacques, *7 dialogues avec Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti, 1987, p. 21.

¹⁴⁹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 47.

¹⁵⁰ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 98.

¹⁵¹ Louis Scutenaire (1905-1987) : docteur en droit à l'Université Libre de Bruxelles, avocat et puis Conseiller au Ministère de l'Intérieur, mena une œuvre surprenante en tant que poète surréaliste.

¹⁵² CANONNE, Xavier, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Fond Mercator, 2006, p. 70.

numéro¹⁵³. Cependant, après cette période, Delvaux disparaît des expositions surréalistes importantes, comme celles organisées en 1945 et 1947, et ce, sans raison apparente. Cette absence pourrait être attribuée à son caractère introspectif, à la timidité de l'artiste et à son absence d'engagement politique, ce qui le place en décalage avec les préoccupations militantes du groupe surréaliste¹⁵⁴.

Magritte, dans une critique acerbe, reproche à Delvaux de n'adopter le surréalisme que comme une école picturale, un « label » utilisé pour plaire aux critiques d'art. Il écrit notamment ceci : « Pour Delvaux, je ne partage pas votre bienveillance : c'est un artiste peintre 100/100° avec les tics et assurances professionnelles que cela comporte. Je ne le connais assez pour savoir que c'est un innocent, assez prétentieux au fond, respectueux convaincu de ce que l'on appelle : « L'ordre », le plus bourgeois. Son succès tient uniquement à la quantité de femmes à poil qu'il reproduit sans se lasser sur d'immenses panneaux. Pour lui, ce sont des « nus » tels que ceux que les professeurs d'académie disent qu'ils sont les sujets les plus sublimes en peinture héroïco-classique »¹⁵⁵. Magritte décrit Paul Delvaux comme un artiste dont le succès repose selon lui sur la répétition inlassable de « nus » et de « femmes nues », qu'il présente comme une forme de peinture académique plus proche du classicisme que de l'esprit révolutionnaire du surréalisme. Magritte dénonce ainsi un Delvaux qu'il considère trop respectueux de l'ordre bourgeois et trop attaché à des conventions esthétiques traditionnelles pour pouvoir prétendre au statut de surréaliste à part entière. Le compliment n'est pas à sens unique puisque Delvaux qualifie le travail de Magritte comme de « l'a-peinture métallique un peu irritante »¹⁵⁶.

Cette vision de Delvaux comme un artiste éloigné des préoccupations surréalistes est également partagée par Marcel Mariën, un écrivain et poète belge proche du groupe surréaliste. Dans son ouvrage *Les Corrections naturelles*, publié en 1947, Mariën exprime sans détour son mépris pour l'œuvre de Delvaux, qu'il accuse de produire des « toiles superficielles » sans réelle profondeur : « Delvaux estime en effet qu'il suffit d'assoir un jeune pédéraste sur un canapé Louis-Philippe, de conférer d'un air inspiré au drap de ce canapé une couleur qui frise le vert billard, puis de foutre ce canapé, nanti de son vert et de son pédéraste, aux pieds d'un temple

¹⁵³ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 294.

¹⁵⁴ BASCH, Sophie et al., *Delvaux et le monde antique*, Paris, Édition Bai, 2009, p. 24.

¹⁵⁵ CANONNE, Xavier, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Fond Mercator, 2006, p. 71.

¹⁵⁶ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 57.

grec laborieusement copié d'après un quelconque prospectus de tourisme, pour atteindre la poésie. Pas plus que ses squelettes, qu'à bout d'expédients, il s'est permis de convoquer dans ses dernières toiles, ses aquarelles pâlottes, destinées à une clientèle spéciale, ne réussissent à le sortir du néant : que Breton, dans la réédition de son livre *Le Surréalisme et la peinture*, prenne Delvaux en considération, s'excuse par l'ignorance où il se trouve aux Etats-Unis de la production de guerre de ce peintre. Il suffirait d'ailleurs que Breton parlât pendant quelques instants avec Delvaux pour qu'il le quitte à jamais convaincu de son inénarrable dégénérescence mentale. Il faut remarquer encore, à l'avantage de ce forçat de la peinture, qu'il se défend à présent d'être compté parmi les surréalistes. Saine logique d'un personnage qui se borne tout au plus, sur le plan moral, à respecter la sainte hostie et les comptes en banque. »¹⁵⁷

Pour Mariën, Delvaux se cantonne à une esthétique banale, reproduisant des scènes stéréotypées et sans imagination. Ce rejet souligne l'ambivalence du groupe surréaliste vis-à-vis de Paul Delvaux, un artiste qui, bien que reconnu pour sa singularité, ne correspondait pas aux idéaux révolutionnaires et subversifs du mouvement. Cependant, dans *Le Surréalisme en Belgique* (1972), l'historien de l'art José Vovelle adopte une perspective plus nuancée. Il reconnaît que l'engagement de Delvaux avec le surréalisme correspond à une période de crise intérieure pour l'artiste, une crise qui trouve son expression dans ses œuvres. Vovelle souligne que, bien qu'il se soit éloigné du mouvement après cette période, Delvaux a été profondément marqué par le surréalisme, ce qui a laissé une empreinte indélébile sur son travail. Pour l'auteur, la rupture entre Delvaux et le surréalisme n'est pas aussi nette qu'on pourrait le penser ; elle réside plutôt dans un changement de climat dans son œuvre, une évolution subjective qui échappe à toute catégorisation stricte¹⁵⁸.

¹⁵⁷ MAIEN, Marcel, *Les corrections naturelles*, Bruxelles, librairie sélection, 1947, p. 8-9.

¹⁵⁸ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 167.

Dans un autre ouvrage, *Paul Delvaux, Maître du rêve* (1977), William Saadé conclut que l'artiste n'a jamais rejoint le groupe surréaliste en raison de son désintérêt pour les préoccupations politiques du mouvement, ainsi que pour l'attitude antimystique et l'intolérance qui imprégnait les publications surréalistes¹⁵⁹. Loin d'être un artiste militant, Delvaux se concentre sur l'expression de ses rêves et de ses visions intérieures, en dehors des idéologies politiques ou des impératifs révolutionnaires¹⁶⁰. Cette distance avec les principes du surréalisme contribue à l'isolement de Delvaux au sein du mouvement.

Ainsi, bien que Paul Delvaux soit souvent classé comme un surréaliste belge, son rapport au mouvement est complexe et marqué par une certaine distance. Son œuvre, qui se nourrit de rêves et de visions poétiques, présente des liens avec le surréalisme, mais il n'a jamais été pleinement intégré au groupe, tant par choix personnel que par des divergences idéologiques et stylistiques.

D. Une peinture de rêve

« À soixante-neuf ans, l'âge du peintre au moment où s'écrivent ces lignes, Paul Delvaux vit toujours en compagnie de ses souvenirs d'enfance et conserve à leur égard une faculté d'admiration pleine de fraîcheur, d'ingénuité et d'innocence, de terreurs souvent. Il en est prisonnier. [...] ce sera au travers de la candeur transparente du jeune âge que son œuvre nous communiquera les troubles, les désirs, les inquiétudes et les angoisses que le peintre subira à l'âge d'homme, comme tout homme, mais lui, avec l'intensité d'un cœur demeuré avide, un cœur d'enfant. Telle est la richesse du poète . »¹⁶¹

Paul Delvaux est souvent perçu comme un artiste introspectif, marqué par une sensibilité particulière qui façonne profondément son œuvre. Les témoignages de ses proches, tels que ceux de Giron, Langui, Claude Spaak et De Bock, dressent un portrait de l'artiste comme un homme taciturne, inquiet et angoissé, mais aussi sincère et naïf¹⁶². Ces caractéristiques, qui le distinguent de ses contemporains, expliquent en grande partie son éloignement du groupe des surréalistes belges. Son caractère apolitique et son retrait du monde extérieur contribuent à cette distance. Paul-Aloïse De Bock, par exemple, décrit Delvaux comme un « égocentriste par

¹⁵⁹ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maitre de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 35.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 20.

¹⁶¹ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 19.

¹⁶² VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 168.

nécessité » et souligne son indifférence à l'égard de la politique, des révolutions ou de la science¹⁶³. Selon lui, « le monde extérieur au sien est inamical, moqueur et méprisant »¹⁶⁴, et Delvaux se réfugie dans son art pour échapper à ce monde qu'il trouve hostile.

Cette isolation, qu'il cherche dans sa vie personnelle, se retrouve également dans son art, qu'il utilise comme un moyen de projection dans son inconscient¹⁶⁵. Son œuvre devient « son refuge ; il se substitue au giron maternel »¹⁶⁶. La peinture, pour Delvaux, n'est pas simplement un moyen d'expression, mais un espace où il peut explorer et revisiter ses souvenirs d'enfance et ses premières inspirations¹⁶⁷. Bien que Paul Delvaux se distingue de ses confrères surréalistes par son absence d'engagement politique, il partage avec eux un goût prononcé pour l'exploration du rêve et de l'inconscient, éléments centraux du mouvement. En effet, André Breton, dans ses écrits, prône la primauté du rêve en tant que générateur d'associations d'idées spontanées. Selon lui, seul le rêve permet de restituer une forme de pureté originelle, libérée des dogmes, des interdits et de la rationalité imposée par la société¹⁶⁸. Delvaux, à sa manière, s'inscrit dans cette recherche de la vérité par le biais de l'imaginaire, même s'il l'aborde de manière plus personnelle et moins militante que ses contemporains. La poésie jaillit des profondeurs ; et si son expression passe par l'association de formes, de couleurs et d'éléments en apparence insolites, ces combinaisons restent réfléchies, intentionnelles, indispensables pour transmettre les élans discrets d'une âme sensible, réceptive à l'inquiétude¹⁶⁹. En ce sens, la peinture de Delvaux est souvent qualifiée de « peinture de rêve », mais cette appellation mérite une précision.

¹⁶³ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 20.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1992, p. 55.

¹⁶⁶ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 19.

¹⁶⁷ BRUTIN, Hugo, « Paul Delvaux : un portrait ; biographie ; profil d'un artiste » dans *Arts antiques auctions*, Bruxelles, 1996, p. 16.

¹⁶⁸ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 86.

¹⁶⁹ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 60.

Contrairement à une vision simpliste du rêve surréaliste, où les objets et les figures sont souvent juxtaposés sans logique apparente, l'œuvre de Delvaux puise dans des souvenirs et des images qui sont loin d'être purement fantasques¹⁷⁰ : « Ce n'est pas une rêverie, je cherche au contraire à créer une atmosphère très nette, très précise, avec des éléments qui sont étrangers l'un à l'autre mais dont leur rapprochement donne un élément poétique assez puissant. Je ne pense pas au rêve, c'est plutôt une réalité transposée »¹⁷¹.

Le rêve chez Delvaux, ne se limite pas à une simple fantaisie, mais s'apparente davantage à une exploration des profondeurs de l'inconscient. Pour Breton, le rêve permet à des impressions contradictoires de coexister et d'exprimer des désirs ou des angoisses refoulées¹⁷². Cette approche du rêve comme moteur de l'art est cruciale pour comprendre l'œuvre de Delvaux. Ce dernier, tout comme les surréalistes, cherche à libérer son imagination de la logique rationnelle, mais il puise dans un réservoir personnel de souvenirs et d'expériences qui forgent la singularité de son univers onirique¹⁷³. Il explique notamment : « J'ai essayé de reproduire mes impressions d'enfance en y ajoutant ce côté étrange et mystérieux »¹⁷⁴. Ainsi « le rêve » chez Delvaux se rapproche d'autant plus d'un souvenir lointain que d'une pensée inconsciente. Du point de vue biologique et psychologique, l'œuvre de Delvaux peut également être comprise à travers le concept de mémoire sensorielle. Ce type de mémoire, qui conserve les images, sons et odeurs pendant un court instant, peut parfois enregistrer des impressions de manière durable et inconsciente¹⁷⁵. Delvaux semble posséder cette capacité à faire émerger des souvenirs lointains ou flous, et à les reconstituer sous forme de visions vivantes. Cette faculté de faire ressurgir des images enfouies permet à l'artiste de créer un monde de représentation où le passé et le présent se confondent, où la frontière entre le réel et l'imaginaire est souvent floue.

Les œuvres de Paul Delvaux sont ainsi le produit d'un processus profond et instinctif, où la mémoire, les rêves et l'inconscient jouent un rôle fondamental. Bien qu'il ne soit jamais véritablement intégré au mouvement surréaliste, son art présente une affinité manifeste avec les

¹⁷⁰ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 59.

¹⁷¹ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>

¹⁷² BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2023, p. 18.

¹⁷³ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 74.

¹⁷⁴ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 38.

¹⁷⁵ JADOT, Céline, *Paul Delvaux : empreintes intimes*, Amay, château de Jehay, 2009, p. 5.

recherches sur le subconscient, le rêve et l'imaginaire. Toutefois, contrairement à ses homologues français et belges, Delvaux utilise ces éléments de manière plus personnelle et introspective, offrant une vision plus solitaire et moins militante de la réalité et de l'inconscient¹⁷⁶. Cette dimension individuelle et contemplative de son art, loin de la turbulence politique et des revendications du groupe surréaliste, fait de Paul Delvaux une figure unique au sein du mouvement.

¹⁷⁶ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 159.

III. Le monde delvalien : introduction à ses principales composantes

« [...] J'ai essayé toute ma vie de transcrire la réalité pour en faire des espèces de rêves où les objets, tout en gardant l'apparence du réel, prennent une signification poétique. Le tableau devient ainsi une fiction où chaque objet a sa place logique [...].»¹⁷⁷

Les éléments essentiels de la peinture de Paul Delvaux se divisent en deux aspects principaux : les décors et les personnages. L'étude de ces deux composantes met en évidence non seulement des caractéristiques uniques, mais aussi des sources d'inspiration variées. Les décors, qui s'inspirent de l'Antiquité, des maisons bourgeoises, des gares et d'autres lieux marquants, se mêlent à des personnages issus des romans de Jules Verne, de mythes ou encore de son expérience personnelle. Ensemble, ces éléments créent un univers particulier, un *monde delvalien* qui prend forme à travers des toiles où chaque scène évoque le chapitre d'une histoire¹⁷⁸. Les personnages, avec leurs évolutions physiques, vestimentaires et comportementales, ainsi que les décors, qui se modifient, contribuent à maintenir un équilibre narratif tout au long de son œuvre¹⁷⁹.

A. Les personnages

Les personnages dans l'œuvre de Paul Delvaux se divisent en trois grandes catégories : les squelettes, les femmes et les hommes. Cette introduction présente brièvement ces divisions, offrant un aperçu des spécificités de chaque groupe. Bien que le squelette soit un élément important de son travail, il ne sera pas abordé en profondeur ici, étant donné qu'un autre mémoire lui a déjà été consacré¹⁸⁰.

¹⁷⁷ BANU, Georges et al., *Paul Delvaux dévoilé*, Heule, Snoeck, 2014, p. 81.

¹⁷⁸ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1992, p.72.

¹⁷⁹ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 187.

¹⁸⁰ HERNANDEZ, Stéphanie, *Un squelette dans le placard : étude de la représentation du squelette et du crâne humains dans l'œuvre de Paul Delvaux*, mémoire de master en Histoire de l'art, Université de Louvain-La-Neuve, 2009.

Il apparaît particulièrement pertinent d'introduire *La Ville inquiète* (**fig.25**) pour une brève présentation centrée sur les figures humaines. En effet, selon Paul Delvaux lui-même, cette œuvre constitue celle qui rassemble le plus grand nombre de personnages dans l'ensemble de sa production artistique¹⁸¹. On y retrouve la quasi-totalité de ses figures récurrentes, ce qui confère à ce tableau le statut de chef-d'œuvre en matière de représentation figurative dans son œuvre.

1. Les squelettes

« [...] pour moi, ils [les squelettes] n'évoquent absolument pas la mort, mais la charpente de l'homme, ce qui lui donne sa structure. Je les ai animés sans les toucher, en étudiant la position des articulations »¹⁸².

À Saint-Gilles, dans l'école primaire de Paul Delvaux, il se souvient d'une salle du musée de l'école où se déroulaient les cours de musique. Cette « grande salle obscure, pleine de livres, en gradins »¹⁸³, était bordée de vitrines contenant des animaux et des oiseaux empaillés, ainsi qu'un écorché en carton-pâte, un squelette humain et un squelette de singe. Delvaux se remémore particulièrement la silhouette pâle du squelette, « ricanant dans sa cage noire tapissée de rouge »¹⁸⁴, une image qui le terrifiait dans son enfance. Cette image du squelette, ancrée dans ses souvenirs d'enfance, réapparaît plus tard dans le musée Spitzer¹⁸⁵. Contrairement à l'idée reçue selon laquelle le squelette symboliseraient la mort, Delvaux affirme: « Le squelette n'est pas un symbole, mais un être aussi vivant que les autres »¹⁸⁶. L'artiste fait des squelettes les protagonistes de drames et voit dans ceux-ci, l'aboutissement de toute une vie puisqu'il s'agit de la seule partie de l'être humain qui échappe à la mort¹⁸⁷. En effet, le squelette marque un tournant dans son œuvre, introduisant une dimension plus fantastique. Ce

¹⁸¹ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 26 avril 2025.

¹⁸² BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 89.

¹⁸³ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 30.

¹⁸⁴ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 16.

¹⁸⁵ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 194.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 193.

¹⁸⁷ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1992, p. 45.

changement coïncide avec une période où Tam, sa compagne, lui demande de ne plus peindre des nus féminins ou de travailler à partir de modèles vivants¹⁸⁸. Delvaux, se tournant alors vers ses souvenirs d'enfance et la figure du squelette, réduit les dimensions de ses personnages et accorde davantage de place aux décors, par peur de faire des erreurs sans modèle¹⁸⁹.

Le squelette, dans l'œuvre de Delvaux, occupe deux rôles distincts. D'une part, il apparaît comme une curiosité, souvent en compagnie de personnages de chair, comme dans *Vénus endormie* de 1944 (**fig.26**) ou suspendu dans l'arrière-plan de *L'École des savants* (**fig.27**). D'autre part, il devient plus vivant et actif lorsqu'il est parmi ses homologues, comme en 1943 et 1944, où les squelettes adoptent des gestes empruntés à d'autres personnages¹⁹⁰. Tel est le cas dans *Squelette à la coquille* de 1944 (**fig.28**), où le squelette de l'arrière-plan s'étend comme une vénus et celui de l'avant-plan ramasse une coquille au sol, se référant au geste de la femme qui ramasse une rose.

Le lien avec le squelette se renforce à la fin des années 1930, lorsque le père de Delvaux, Jean Delvaux, meurt en 1937. L'artiste, témoin de l'aggravation de la santé de son père, est marqué par cette expérience. Paul-Aloïse De Bock note que la mort et l'amour se confondent pour Delvaux, soulignant que les squelettes qu'il peint partagent des ressemblances frappantes avec son père, tant dans la silhouette que dans le profil et la démarche¹⁹¹ : « La mort et l'amour ne diffèrent guère. La mort enlace l'amour. Il a vu mourir son père, qu'il respectait dans l'adoration et craignait dans la tendresse ; les squelettes qu'il a peints ressemblent étrangement à son père, même finesse, même distinction, aussi même profil, la même silhouette, je dirais la même démarche. »¹⁹² Cette confrontation avec la mort influence son œuvre, lui permettant d'exprimer des thèmes plus personnels, notamment en lien avec la sexualité et les obsessions intimes qui émergent à cette époque.

¹⁸⁸ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 20.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 195.

¹⁹¹ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 80.

¹⁹² *Idem*, p. 97.

La présence du squelette dans l'art de Paul Delvaux devient ainsi une métaphore du temps qui passe, un moyen de rendre vie à des êtres figés, immortalisés par la mort¹⁹³. Il cherche à redonner vie à ces squelettes, dont la forme est figée par le temps. Bien que des scènes bibliques telle que *La Mise au tombeau* (**fig.29**) qui met en scène des squelettes apportent une nouvelle dynamique à son travail, la critique de l'époque, représentée par des collectionneurs comme Staempfly, l'encourage à se concentrer davantage sur ses femmes nues, plus conformes aux attentes du marché de l'art¹⁹⁴.

Ainsi, bien que la figure du squelette ait joué un rôle significatif dans l'évolution de son art, elle représente une fraction de l'inspiration de Paul Delvaux. L'essentiel de son œuvre repose sur les figures féminines, figures qui traversent son œuvre du début à la fin, et qui, aux côtés des hommes, témoignent de la dualité et de la richesse de son univers artistique.

2. Les femmes

« La femme est évidemment un de mes sujets favoris [...]. Elle est pour moi une sorte d'illumination dans le thème traité. D'abord, par l'harmonie de ses formes et sa couleur, par le charme qu'elle dégage et naturellement par son potentiel érotique. Elle communique au tableau une atmosphère toute spéciale et, quoique réduite à l'état de figurante y jouant un rôle plastique au même titre que les autres éléments de la toile, elle attire à elle, elle centre la composition autour d'elle, tout en s'intégrant dans l'architecture du tableau. [...] J'ai toujours essayé de peindre des femmes jolies et plaisantes à regarder, car l'esprit du tableau s'en trouvera toujours favorablement changé. [...] Cela est normal, elle doit être une lumière dans un tableau »¹⁹⁵.

La femme, dans l'œuvre de Paul Delvaux, occupe une place centrale et essentielle, qu'il décrit comme un de ses sujets favoris. Pour lui, la femme incarne une « illumination » dans ses compositions, une sorte de lumière qui infuse l'atmosphère de l'œuvre. Il souligne l'harmonie de ses formes, sa couleur et le charme qu'elle dégage, mais aussi son potentiel érotique, qu'il considère comme un facteur clé pour donner une dimension particulière au tableau. Bien que souvent réduite à un rôle plastique, au même titre que les autres éléments du tableau, la femme attire néanmoins l'attention et devient le centre de la composition, tout en s'intégrant

¹⁹³ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 15.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 20.

¹⁹⁵ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 95.

harmonieusement dans l'architecture de l'œuvre. Delvaux insiste sur son désir de peindre des femmes « jolies et plaisantes à regarder », convaincu que l'esprit de l'œuvre en sera amélioré¹⁹⁶. Ainsi, la femme devient une source de lumière et d'harmonie dans ses créations.

Cette conception de la femme, empreinte de sensualité et de beauté, trouve ses racines dans une expérience marquante de sa jeunesse. En 1927, une virée d'étudiants, proposée par son cousin Walter, le conduit dans une maison close, un lieu qui lui permet de restaurer une certaine relation de confiance envers les femmes¹⁹⁷. En effet, la mère de Delvaux lui avait longtemps présenté les femmes sous un angle négatif, les associant à des figures diaboliques et manipulatrices¹⁹⁸. Les maisons closes de l'époque, fréquentées par la bourgeoisie, sont des espaces où la sensualité et le plaisir sont les maîtres mots. Dans cet univers à part, les femmes s'étreignent sous le regard de l'homme et évoluent dans un monde clos et préservé¹⁹⁹.

Dans l'art de Delvaux, les femmes prennent des rôles multiples et variés : courtisanes, femmes fatales ou déesses mythologiques. Elles sont souvent représentées comme des figures muettes, ne communiquant ni entre elles, ni avec les rares hommes qui osent s'immiscer dans leur monde²⁰⁰. Cette représentation met en lumière l'idée de la femme comme une entité à la fois éthérée et omniprésente, mais toujours distante et inaccessible. Le chapitre à venir explorera plus en profondeur cette thématique de la femme, de chair et de vie, mettant en lumière comment ces figures féminines incarnent à la fois l'idéal de beauté, de sensualité et de mystère dans l'œuvre de Paul Delvaux tout en gardant une singularité qui leur est propre²⁰¹.

¹⁹⁶ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 15.

¹⁹⁷ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 16.

¹⁹⁸ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 83.

¹⁹⁹ NEUMANN, Nicolas (dir.), *op.cit.*, p. 19.

²⁰⁰ *Idem*, p. 46.

²⁰¹ BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : L'homme qui aimait les trains*, Gand, Snoeck, 2019, p. 67.

3. Les hommes

« J'ai trouvé des types de femmes qui me conviennent, j'ai moins trouvé de type d'homme jeune.[...] J'emploie peu l'homme comme élément faisant réellement partie intégrante du tableau. »²⁰²

Les figures masculines chez Delvaux se présentent soit comme des savants indifférents, soit comme des hommes de la rue embrassant leur solitude, soit encore comme de jeunes garçons aux attitudes maladroites. Tous semblent évoluer dans une forme de retrait, comme détachés du monde qui les entoure. Ces personnages masculins semblent irrémédiablement dominés par la présence de femmes aux formes voluptueuses, qui occupent le centre de la composition, imposant leur sensualité et écrasant toute forme de résistance²⁰³.

La figure masculine occupe une place moins centrale dans l'univers de Paul Delvaux, ce qui explique en partie le moindre intérêt qu'elle a suscité dans les études consacrées à son œuvre. Toutefois, chaque personnage masculin, tout comme son pendant féminin, possède une histoire propre et singulière. Il convient également de souligner que ces figures masculines révèlent, elles aussi, la capacité de Delvaux à puiser dans une source inépuisable de souvenirs personnels. C'est notamment le cas des personnages inspirés de l'univers de Jules Verne, qui feront l'objet d'une analyse approfondie ultérieurement.

²⁰² DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 26 avril 2025.

²⁰³ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 46.

B. Les décors

« J'ai essayé toute ma vie de transcrire la réalité pour en faire des espèces de rêves où les objets, tout en gardant l'apparence du réel, prennent une signification poétique. Le tableau devient ainsi une fiction où chaque objet à sa place logique »²⁰⁴.

Les personnages de l'univers de Paul Delvaux, bien qu'importants en eux-mêmes, prennent pleinement sens lorsqu'ils sont intégrés dans leur décor²⁰⁵. En effet, chacun d'eux évolue au sein de paysages minutieusement conçus, où les éléments décoratifs, souvent issus de son passé, jouent un rôle tout aussi déterminant que les figures humaines²⁰⁶. Dès le plus jeune âge, Delvaux développe un goût prononcé pour l'architecture antique, les gares, et les paysages empreints d'une atmosphère de calme et d'isolement. Ces éléments et l'influence de Giorgio De Chirico sur les ambiances figées et énigmatiques, sont au cœur de son travail. À partir des années 1940, Delvaux étend la profondeur de ses compositions, introduisant des perspectives à perte de vue et rassemblant des éléments marquants de son parcours : temples grecs, verrières, réverbères, arbres, rues pavées, mais aussi le train ou le tramway, des symboles récurrents de ses toiles²⁰⁷. Ce mélange d'époques et de lieux crée un climat unique, un décor figé dans le temps, dominé par un silence profond et des jeux subtils de lumière et d'ombre²⁰⁸. Ce cadre anachronique, souvent qualifié de « temps suspendu », donne à l'œuvre du peintre cette ambiance irréelle et intemporelle. Dans ses toiles, le temps se suspend et s'étend à l'infini, ne laissant place qu'au regard du spectateur pour animer ces scènes figées²⁰⁹.

²⁰⁴ SCOTT, David, *Surrealizing the nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 33.

²⁰⁵ SPAAK, Claude, *Monographies de l'art belge : Paul Delvaux*, Anvers, De Sikkel, 1948, p. 9.

²⁰⁶ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 126.

²⁰⁷ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 26.

²⁰⁸ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maitre de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 21.

²⁰⁹ *Idem*, p. 15.

1. L'Antiquité et le mythe

« La peinture de Paul Delvaux est une peinture mythologique comme il existe une peinture d'histoire, une peinture onirique ou une peinture surréaliste »²¹⁰.

L'œuvre de Paul Delvaux est profondément marquée par une influence mythologique, qui se déploie sur deux plans complémentaires. Dans un premier temps, les gestes et postures des figures, que Jean Clair qualifie d'« éternelle répétition du même »²¹¹. Ils se manifestent dans ses toiles comme une structure archétypale qui semble se réitérer à travers le temps, à l'instar des mythes primitifs²¹². En effet, les personnages de Paul Delvaux, tout comme les héros des mythes antiques, vivent dans un monde clos et circulaire, où la narration se développe selon une logique interne, protégée des influences extérieures. Dans un second temps, le mythe chez Delvaux se construit également autour de la réincarnation d'un modèle antique, que l'artiste reconstitue à travers ses œuvres dans ses décors. Pour lui, la narration du mythe, tout comme celle de son art, se déroule dans un temps suspendu, clos et impénétrable, où chaque élément, chaque geste, devient une partie intégrante de ce processus répétitif et insaisissable²¹³.

L'artiste n'hésite pas à puiser dans l'Antiquité grecque et romaine, qu'il redécouvre et magnifie après avoir exploré les sites de Pompéi, Herculaneum et Éphèse dans les années 1930²¹⁴. Il parle de ces lieux avec admiration, les considérant comme des témoins vivants d'une époque révolue : « Depuis deux mille ans, tout est là. L'Antiquité est présente, encore vivante, on peut la voir, la sentir... »²¹⁵ Ainsi, il transforme les ruines et les vestiges antiques en symboles vivants, non pas de mort, mais de vitalité persistante. L'architecture classique, longtemps présente dans l'œuvre de Delvaux comme un simple arrière-plan, devient un élément central de ses compositions après ses voyages en Italie, notamment en 1937 et 1938, où il visite les sites antiques de Pompéi, Herculaneum et Rome²¹⁶. L'influence de l'Antiquité se fait immédiatement sentir dans sa peinture, où les éléments architecturaux prennent une place plus

²¹⁰ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUBART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 61.

²¹¹ *Idem*, p. 63.

²¹² *Idem*, p. 64.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 14.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 126, p. 184.

importante et plus précise. Les structures gréco-romaines, telles que le Colisée, les temples d'Olympie ou les Propylées, deviennent des repères fondamentaux dans ses tableaux, souvent interprétés de manière vague ou incertaine, mais toujours intégrés à l'atmosphère mythologique de ses œuvres²¹⁷.

Au fil des années, l'architecture antique devient de plus en plus affirmée et dominée par des colonnades monumentales ou des bâtiments plus modernes, tel un mélange subtil d'ancien et de contemporain, ce qui renforce l'idée de l'intemporalité du monde delvalien²¹⁸. L'Antiquité va progressivement prendre une place de plus en plus prépondérante dans l'œuvre de Delvaux, particulièrement avec l'émergence du thème de la ville²¹⁹. Cependant, des tableaux comme *L'Entrée dans la ville* (fig.30) ou *L'Homme de la rue* de 1940 (fig.31) continuent de privilégier principalement un décor naturel, reléguant la présence de l'Antiquité à quelques éléments architecturaux disséminés. Ce dernier marque un tournant en offrant une composition plus épurée et équilibrée, axée autour d'un centre précis, où la superposition des plans accentue la profondeur de la scène²²⁰. L'œuvre reste toutefois sobre, ne présentant comme décor qu'un simple temple en ruines, à l'opposé de certaines autres œuvres de la même période, où une accumulation de références à l'antique seront peintes par l'artiste. En 1956, après un voyage en Grèce, l'impact de l'architecture antique se fait encore plus visible dans ses toiles, et l'artiste puise dans la grandeur des monuments grecs pour nourrir ses créations²²¹. Ces influences ne se limitent pas aux simples représentations de monuments, mais deviennent des éléments essentiels du décor.

²¹⁷ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 197.

²¹⁸ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 93.

²¹⁹ VOVELLE, José, *op.cit.*, p. 198.

²²⁰ Catalogue du musée des beaux-arts de Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 2016, p. 267.

²²¹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 214.

Ainsi, l'œuvre de Delvaux reflète cette quête d'un monde idéal et éternel, souvent nourrie par des références mythologiques et antiques. Ses peintures s'ancrent dans un univers intemporel où l'enfance, la mémoire et la fuite du temps prennent une place centrale²²². Dans cet univers, les figures féminines et masculines se croisent et interagissent, évoluant dans un décor où le passé et le présent se mêlent dans une harmonie étrange et fascinante. En tant que fervent lecteur de Jules Verne, Delvaux n'a jamais cessé de croire en l'existence d'un monde idéal, un ailleurs imaginaire qui ravive constamment l'enfance, tandis que la mémoire, inéluctablement, évoque la fuite du temps et le passage vers la mort²²³.

2. Trains-trams-gares : origines à Boitsfort

« C'est curieux, j'associe le tram à ma mère. Lorsque nous habitions rue de l'Arbre, tout enfant, je voyais passer du balcon, le premier tram 1900 rue de la Régence. Avec une brosse, je jouais au tram, ma mère à mes côtés »²²⁴.

Au début du vingtième siècle, les villes connaissent une transformation radicale grâce aux progrès techniques et à l'arrivée de nouvelles inventions. Parmi ces évolutions, l'introduction des tramways, ces grandes machines qui traversent les rues autrefois paisibles, bouleverse la vie urbaine²²⁵. C'est dans ce contexte que Paul Delvaux, à peine âgé de deux ans et demi, découvre les premiers tramways électriques qui circulent près de sa maison familiale, rue de la Régence à Bruxelles²²⁶. Fasciné par l'univers ferroviaire, le jeune Paul observe quotidiennement ces tramways qui passent dans la rue parallèle. À trois ans, il s'amuse à faire circuler des brosses sur la rambarde de son balcon, imaginant que celles-ci suivent un rail²²⁷.

Cette fascination pour les tramways et l'univers ferroviaire imprègne profondément son enfance et continue de marquer son œuvre tout au long de sa vie. Delvaux se souvient avec nostalgie de ses voyages en train, notamment lors de ses vacances dans la vallée de la Meuse,

²²² *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 133.

²²³ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1992, p. 61.

²²⁴ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 93.

²²⁵ *Les voies de la modernité*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 15 octobre - 13 février 2022, p. 14.

²²⁶ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 22.

²²⁷ GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 11.

où ces trajets étaient des moments agréables, et de la ligne locale de chemin de fer d'Antheit, qui passait non loin de la maison de ses grands-parents maternels²²⁸. Ces souvenirs de jeunesse, deviennent des motifs récurrents dans ses peintures : « Ces souvenirs sont ancrés profondément en moi. Par la suite, quand je me suis mis à peindre, tout ce monde qui m'était familier a tout naturellement servi de motif à mes compositions picturales »²²⁹, confie Delvaux.

Comme toujours, Paul Delvaux puise dès ses débuts dans ses souvenirs personnels pour nourrir sa peinture, à l'instar de *Vue de la gare du quartier Léopold* de 1922 (**fig. 32**) qui en constitue un exemple précoce. Delvaux, qui vit désormais à Boitsfort, aux alentours de Bruxelles, trouve également son inspiration dans le paysage local. La petite gare de Boitsfort, avec son fronton triangulaire, et la rue déserte aux pavés ronds, bordée de maisons de briques, se retrouvent dans plusieurs de ses œuvres²³⁰.

Bien que les tramways et les trains apparaissent de manière ponctuelle dans son œuvre dès 1939, c'est surtout après la Seconde-Guerre-Mondiale qu'il commence à les intégrer de façon plus affirmée et récurrente dans ses toiles²³¹. À cette époque, il peint sur des formats plus grands, jusqu'à 250 cm, et les trains et tramways occupent une place de plus en plus centrale dans ses compositions²³². Cependant, ces éléments ne sont pas isolés mais s'intègrent dans des décors mixtes, où les transports se mêlent à d'autres éléments²³³. Par exemple, dans *Train de nuit* de 1947 (**fig.33**), *La Voix publique* de 1948 (**fig.34**) et *L'Âge du fer* de 1951 (**fig.35**), les trains et tramways coexistent avec des scènes de femmes, qui apparaissent souvent en opposition avec la rigidité du métal des rails et des voies.

Dans *Train de nuit*, Delvaux peint une salle d'attente où des femmes nues attendent dans une attitude lascive²³⁴. L'artiste explique ce tableau en parlant de l'ennui et de la tristesse des salles d'attente de gare, ces lieux de passage où les gens attendent sans être réellement nécessaires à l'œuvre : « J'ai voulu y peindre l'ennui, la tristesse, la poussière de l'ennui et le désir de s'en évader... exégèse partielle bien entendu, dont je suis sûr qu'elle ne recouvre que

²²⁸ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 21.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 198.

²³¹ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 61.

²³² *Ibidem*.

²³³ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 19.

²³⁴ *Idem*, p. 20.

très imparfairement la réalité... Il y a ce côté nostalgique des salles d'attente d'une gare vide. Les gens ne sont pas nécessaires, car une gare a sa propre vie²³⁵, dit-il. *La Voix publique* montre une scène où une femme nue est étendue sur un canapé, entourée de trois autres femmes vêtues de manière identique, et où un tramway se profile sur les rails d'une rue pavée²³⁶.

Ces tableaux annoncent une évolution dans l'œuvre de Delvaux, où l'univers ferroviaire se mêle à des décors intérieurs, avec des figures féminines, des scènes de gares, et l'omniprésence des trams et trains. Malgré la place abondante du ferroviaire dans son travail, Delvaux insiste sur le fait qu'il ne cherche pas à attribuer une signification particulière à ces éléments. Il explique : « Je n'y accorde pas de signification particulière, aucune suggestion de départ. Je peins les trains de mon enfance et dès lors, dans une certaine mesure revivant mes goûts d'alors en retrouvant la fraîcheur de ces temps-là... Je sais bien que malgré le plaisir de les peindre, chemins de fers, gares sont des sujets quelque peu restrictifs ; mais le dépaysement joue un sens contraire et force le sujet à l'universalité. »²³⁷ Il précise que, même s'il prend plaisir à peindre les trains et les gares, ces motifs peuvent paraître quelque peu restrictifs, mais le dépaysement qu'ils apportent permet à ces sujets de prendre une dimension universelle. Les trains de Delvaux, cependant, n'ont ni horaires ni destinations. Ils n'ont pas de chauffeurs ni de passagers, et leurs trajets n'ont ni début ni fin²³⁸. Ils vont où bon leur semble : dans les campagnes, à travers les forêts, en banlieue, et s'arrêtent sans que personne ne monte ou descende. À travers ces images, Delvaux offre une vision intemporelle et dénuée de contraintes temporelles ou géographiques²³⁹.

L'intérêt profond de Paul Delvaux pour l'univers ferroviaire est bien connu et constitue souvent, pour un public non spécialiste, la première référence associée à son œuvre. Imprégnés d'une atmosphère de quiétude, les paysages qu'il dépeint — traversés de trains, de trams et ponctués de gares — invitent le spectateur à pénétrer dans l'univers onirique de l'artiste, familier et intime à ce dernier²⁴⁰

²³⁵ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 144.

²³⁶ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 20.

²³⁷ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 167-168.

²³⁸ RÉMON, Régine (dir.), *op.cit.* p. 24.

²³⁹ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 91.

²⁴⁰ En reconnaissance de cette passion pour l'univers ferroviaire il est nommé chef de gare honoraire de Louvain-La-Neuve en 1984.

3. Intérieurs bourgeois

« La cachette de Paul Delvaux était, blottie au fond de sa pudeur, une mémoire visuelle monstrueuse, où s'étaient imprimées à jamais des visions de formes, de couleurs et d'objets qui ne le quitteraient plus et que, tout au long de sa carrière, il retrouvera sous son pinceau, disponibles et fidèles, suivant les nécessités de la création. Nous les retrouverons dans la plupart de ses toiles : lampes surannées, carrelage écorné de schiste ou de marbre, corridors propices à la fuite... »²⁴¹

Dans les scènes d'intérieur peintes par Paul Delvaux, la lumière occupe une place fondamentale et se distingue par sa nature presque magique. Cette lumière, bien que naturelle, est souvent renforcée par des lampes à pétrole, un élément tiré directement de son enfance. À l'époque, les lampes à pétrole constituaient le principal moyen d'éclairage dans la maison familiale d'Antheit²⁴². C'est ainsi que le soir, ses grands-parents se déplaçaient de chambre en chambre en portant ces lampes dont la lumière tamisée et apaisante instaurait une atmosphère réconfortante, tout en laissant entrevoir, pour lui, des ombres aux contours inquiétants²⁴³. Cette image de l'enfance a marqué le peintre de manière indélébile, et il lui conserve une grande tendresse. Paul Delvaux a cette capacité rare à se souvenir des détails les plus précis de son enfance qu'il intègre dans ses toiles, créant ainsi une atmosphère intimiste et intemporelle. Pour la lampe à pétrole, la flamme est protégée d'un verre fragile et donne cette chaleureuse impression d'être à la maison. Elle éclaire des personnages venus d'ailleurs²⁴⁴. L'artiste dit : « Ce sont des objets que je connaissais étant enfant. Chez mes grands-parents, on se servait de la lampe à pétrole comme moyen d'éclairage, il n'y en avait pas d'autre ! Et de là, j'ai conservé pour cet élément éclairant quelque chose de très tendre. Une tendresse pour une lumière fort jolie, fort belle. Elles ont pour moi une certaine signification poétique dans leur tableau »²⁴⁵.

Un exemple notable de ce souvenir est *La cuisine d'Antheit* de 1960 (**fig.36**), où, guidé uniquement par les souvenirs de sa maison natale, le peintre évoque une scène de cuisine baignée par une lumière douce. Les lampes à pétrole, bien que représentées éteintes dans la

²⁴¹ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 16.

²⁴² GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004, p. 12.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 14.

²⁴⁵ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 26 avril 2025.

toile, sont présentes dans l'atmosphère de la pièce. Leur présence témoigne de l'importance qu'elles revêtaient pour Delvaux à l'époque, car elles symbolisent une époque révolue, marquée par la nostalgie²⁴⁶. Cette lumière diffuse, suggérée par l'usage de ces lampes, confère à l'œuvre une sensation de calme, d'intimité et d'évasion, plongeant le spectateur dans un monde régi par la mémoire et par un temps suspendu, où l'absence de lumière active accentue la dimension nostalgique et intemporelle de la scène.

Les intérieurs peints par Delvaux sont souvent centrés autour de la pièce elle-même, où la lumière et l'espace jouent un rôle primordial dans la composition. Même si le regard semble parfois être attiré vers une sortie, vers une lumière qui s'échappe à l'extérieur, c'est bien l'intérieur de la pièce qui reste au cœur du décor comme dans *Train du soir*. Ces pièces sont souvent caractérisées par des murs sombres qui sont relevés par des moulures et des dorures, créant une ambiance à la fois luxueuse et intimiste²⁴⁷. Les chandeliers, souvent accrochés aux murs et surplombés de lourds rideaux de tissu, ajoutent une touche de raffinement et de mystère à ces espaces. Cette typologie d'intérieur, qui mêle des éléments classiques et bourgeois, apparaît fréquemment dans ses œuvres, soulignant l'importance que Delvaux accorde à l'atmosphère et à l'environnement dans ses compositions²⁴⁸.

Le motif de la femme, central dans l'œuvre de Delvaux, trouve également sa place dans ces intérieurs bourgeois. Dans des œuvres comme *Femme à la rose* de 1936 (fig.37), Delvaux intègre une femme dans un décor néoclassique, fidèle à son goût pour les atmosphères anciennes et majestueuses. Ce tableau s'inscrit parfaitement dans l'esthétique que l'artiste a développé, où la figure féminine se mêle harmonieusement à des éléments architecturaux classiques. Mais c'est avec *Le Miroir* de 1936 (fig.38) que le thème du miroir, qui occupe une place essentielle dans l'œuvre de Delvaux, est brillamment exploré. Dans cette œuvre, une femme contemple son reflet dénudé dans un miroir, une scène qui pourrait sembler banale, mais qui prend une profondeur symbolique. Le miroir dans l'œuvre de Paul Delvaux n'est pas seulement un objet fonctionnel ; il devient un véritable outil narratif, révélateur de multiples réalités²⁴⁹. Il permet à l'artiste de jouer avec le temps, la perception et les différentes dimensions

²⁴⁶ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 21.

²⁴⁷ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 52.

²⁴⁸ *Idem*, p. 54.

²⁴⁹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 79.

de la réalité. Le miroir agit comme une passerelle entre le monde visible et invisible, entre l'intime et l'extérieur, entre le rêve et la réalité. Dans ce décor néoclassique, au papier peint tombant, le miroir permet de refléter des aspects cachés de la réalité, de multiplier les points de vue et d'ouvrir des espaces de réflexion sur l'identité, la vision de soi et la place de la femme dans l'univers de Delvaux.

À travers ces scènes, Paul Delvaux ne se contente pas de reproduire des espaces ou des objets, il crée des atmosphères où la lumière, les objets et les figures humaines se mêlent pour susciter des émotions profondes et complexes. Le miroir, en particulier, devient un dispositif de dédoublement et de distorsion de la réalité, permettant au peintre de questionner les perceptions et de brouiller les frontières entre le monde réel et l'imaginaire. Les décors des toiles de Paul Delvaux évoluent vers 1964 pour en arriver à cet ensemble cohérent mêlé d'architecture gréco-romaine, d'intérieur bourgeois et de gares²⁵⁰.

²⁵⁰ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 54.

IV. Les femmes : muses de Paul Delvaux

« La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde »²⁵¹

L'œuvre de Paul Delvaux, nourrie de ses expériences personnelles et artistiques, met en lumière une vision de la femme à la fois complexe et ambivalente, en partie façonnée par son éducation et sa relation avec sa mère. Selon Paul-Aloïse De Bock, grand ami de Delvaux, et auteur de la première monographie conséquente sur l'artiste, il existe un « rapport fondateur » entre Delvaux et sa mère²⁵². Paul Delvaux « a été figé dans l'enfance par sa mère, au seuil de l'adolescence. Le monde des passions lui a été fermé. À l'âge où la sexualité déclenche en l'homme ses fureurs, Paul Delvaux se bornera à demeurer le témoin horrifié des passions d'autrui, cependant que, puissant, vigoureux, admirateur fervent de la beauté féminine, il sera torturé par des désirs que la chasteté exaspère. »²⁵³ La mère de Delvaux représente à ses yeux une figure de sécurité, mais aussi une figure castratrice, source de possessivité²⁵⁴. Elle lui enseigne que les femmes sont perfides et leurs astuces incontrôlables²⁵⁵. En inculquant à son fils une peur des femmes comme étant des « démons tentateurs » qui, selon elle, conduisent les hommes à leur ruine à travers les désirs sexuels, elle l'enferme dans une vision figée et interdite de la féminité²⁵⁶. Il grandit alors sous l'influence d'une mère qui lui dépeint la femme comme une source de perfidie. À une époque où la syphilis se propage, il adhère sans réserve aux mises en garde maternelles²⁵⁷. Dans la rue, il est hanté par des visions troublantes de femmes dont le sexe est remplacé par des crânes sur des affiches de prévention, nourrissant en lui une peur viscérale du féminin²⁵⁸. Sa mère resserre inexorablement son emprise sur lui, comme si elle avait voulu l'attacher à jamais ; « elle aurait voulu le happen, le garder, dents serrées, et ses dents s'acéraient, le porter par la nuque comme une chienne son chiot »²⁵⁹. Ce désir de

²⁵¹ BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris : Michel Lévy frères, 1869, p. 4.

²⁵² DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 16.

²⁵³ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 167.

²⁵⁴ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 46.

²⁵⁵ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 24.

²⁵⁶ NEUMANN, Nicolas (dir.), *op.cit.*, p. 16.

²⁵⁷ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 31.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Idem*, p. 30.

possession et de contrôle sur le fils, que la mère exerce, est ensuite transposé dans les toiles de Delvaux où la femme devient une figure à la fois désirable et inaccessible, souvent détachée du monde des passions humaines²⁶⁰.

Cette vision de la femme comme une figure dangereuse et en même temps fascinante trouve un écho dans la mythologie. La *muse*, dans les récits antiques, incarne l'inspiration poétique et artistique, souvent sous les traits d'une femme. Elle est une source de beauté et de créativité, mais aussi une figure inaccessible²⁶¹. À travers cette conception, la femme devient pour Delvaux un moteur alimentant son travail. Cette vision des femmes comme figures inaccessibles et énigmatiques nourrit l'essence de son œuvre. Les figures féminines dans l'œuvre de Delvaux ne sont jamais banales : elles sont d'une beauté saisissante, souvent jeunes et idéalisées, mais elles semblent également perdues dans des mondes décalés, des espaces hors du temps²⁶². La femme, dans l'univers delvalien, est à la fois un objet de désir et un idéal inatteignable. Parmi ces femmes, il représente des figures variées : des vénus, des hétaires, des sirènes, des jeunes filles et des vieilles filles. Toutes ces figures partagent une caractéristique essentielle : elles sont placées dans des situations ou des décors particuliers qui permettent de les différencier, mais elles restent toutes semblables dans leur beauté et leur idéalisation. C'est dans cette pluralité de figures que l'on perçoit toute la richesse de la vision féminine de Delvaux.

²⁶⁰ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 99.

²⁶¹ MURRAY, Pénélope, *Qu'est-ce qu'une muse ?*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2008, p. 6.

²⁶² DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 56.

La tragédie personnelle de Delvaux, marquée par des événements comme sa séparation avec Tam, son mariage malheureux avec Suzanne Purnal et la mort de sa mère en 1933, nourrit cette vision de la femme²⁶³. La tristesse et la libération qui suivent ces épreuves se mêlent dans ses œuvres, conférant à ses figures féminines une beauté triste et figée. Cette distance entre le peintre et ses femmes, qui sont souvent dénudées dans ses toiles, résulte d'un équilibre entre le désir et l'inaccessibilité. L'érotisme chez Paul Delvaux est dû à cette distance entre le désir et son affirmation²⁶⁴. La femme devient ainsi une figure d'extase et d'évasion, mais aussi d'impossibilité d'accès²⁶⁵.

La femme chez Delvaux, qu'elle soit représentée comme une muse, une nymphe ou une déesse, est avant tout une figure qui symbolise le désir, l'admiration et l'impossibilité de la saisir totalement. C'est cette tension entre attraction et distance qui donne à ses tableaux une intensité particulière, conférant aux femmes une dimension à la fois mythologique et intemporelle²⁶⁶. Les muses de Paul Delvaux deviennent ainsi des symboles d'un désir inaltéré, mais aussi des figures placées au-delà de toute portée humaine, et cette vision imprègne l'ensemble de son travail.

²⁶³ NEUMANN, Nicolas (dir.), *Paul Delvaux : Maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 46.

²⁶⁴ ROBERT-JONES, Philippe, *Du réalisme au surréalisme : la peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti, 1969, p. 150.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 21.

A. Les femmes vivantes : grâce et émotions dans la chair et l'âme

Parmi les bijoux les palais les campagnes
Pour diminuer le ciel
De grandes femmes immobiles
Les jours résistant de l'été
Pleurer pour voir venir ces femmes
Régner sur la mort rêver sous la terre
Elles ni vides ni stériles
Mais sans hardiesse
Et leurs seins baignant leur miroir
Œil nu dans la clairière de l'attente
Elles tranquilles et plus belles d'être semblables
Loin de l'odeur destructrice de fleurs
Loin de la forme explosive des fruits
Loin des gestes utiles les timides
Livrées à leur destin ne rien connaître qu'elles-mêmes

ÉLUARD, Paul, « Exil (à Paul Delvaux) » dans *Donner à voir*, Gallimard, 1939²⁶⁷.

Le poème qui précède capture une vision de la féminité empreinte de majesté et de calme, où les femmes, loin de l'agitation et des émotions brutes, apparaissent comme des figures souveraines régnant silencieusement sur un monde intemporel. Cette image résonne profondément avec la façon dont Paul Delvaux représente la femme, notamment dans ses célèbres vénus. À travers ces figures féminines, l'artiste ne cherche pas à figer la femme dans une posture d'immobilité, mais plutôt à en dévoiler la beauté intérieure, la sérénité et la profondeur. La femme chez Delvaux, comme dans le poème, semble être à la fois le centre du monde et un être qui transcende les conventions du quotidien. Les mots de Paul Éluard décrivent des femmes qui, loin des fleurs destructrices et des fruits trop éphémères, incarnent une beauté éternelle et tranquille, en parfaite harmonie avec leur environnement. De la même manière, dans les toiles du peintre, la femme devient un symbole de pureté et d'équilibre, évoluant dans des espaces empreints de silence et d'introspection. Loin des préoccupations immédiates de la vie, ces femmes semblent vivre selon un rythme qui leur est propre, détachées des exigences mondaines et des influences extérieures.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur cette féminité vivante que Delvaux met en lumière dans ses œuvres, en particulier à travers ses représentations des femmes. En effet, dans ce travail, les figures féminines chez Paul Delvaux se répartissent en deux catégories distinctes : d'une part, les femmes vivantes, incarnées dans leur chair et leurs émotions ; d'autre part, les femmes-statues ou figures hybrides, figées dans un temps suspendu, comme arrêtées à

²⁶⁷ GATEAU, Jean-Charles, *Paul Éluard et la peinture surréaliste*, Genève, 1982, p. 240.

jamais. Dans cette première partie, les femmes ne sont pas simplement des objets de contemplation, mais des incarnations de l'idéal féminin, où la sensualité, la beauté et l'intimité se mêlent dans une danse silencieuse et puissante. Nous explorerons comment, par sa technique et ses choix de composition, Delvaux parvient à rendre ces figures féminines non seulement présentes dans le tableau, mais aussi vivantes, respirant une énergie propre, tout en inscrivant chacune de ses œuvres dans un univers à la fois intemporel et profondément humain.

Ainsi, Paul Delvaux nous invite à contempler des figures féminines vivantes, mais néanmoins idéalisées, qui se trouvent au centre d'un monde où la beauté et l'harmonie sont les seules vérités. Ces femmes, loin d'être des objets de désir passagers, incarnent une forme d'intemporalité, une présence douce et sereine, un peu à l'image des « grandes femmes immobiles » du poème, mais pleinement vivantes et ancrées dans un univers de paix et d'équilibre. Leurs corps dénudés sont empreints de cette aura à la fois séduisante et détachée, presque mystique, qui les rend à la fois proches et inaccessibles.

1. Musée Spitzner : naissance de la Vénus

Le musée Spitzner parcourt les routes de France et de Belgique pendant plusieurs années. Créé en France au milieu du XIXe siècle par le docteur Spitzner, ce musée ambulant présente une collection fascinante de moulures en cire illustrant un large éventail de déformations humaines²⁶⁸. Fidèle à une pensée humaniste, le docteur Spitzner estime que la compréhension du monde et des corps humains est essentielle à la connaissance de soi²⁶⁹. Ce musée, véritable cabinet de curiosités, offre une immersion dans des réalités corporelles aussi étranges qu'instructives.

En août 1932, Paul Delvaux se rend à la foire de Bruxelles sans imaginer l'impact qu'une simple visite aura sur sa vision artistique²⁷⁰. À l'époque, il découvre un véritable bazar où se côtoient des modèles en cire de corps humains, sains comme malades, des squelettes et des fœtus plongés dans du formol. Mais c'est la figure de la vénus endormie, placée en vitrine pour

²⁶⁸ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 57.

²⁶⁹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 85.

²⁷⁰ *Ibidem*.

attirer les spectateurs, qui marque le peintre.²⁷¹ Ce contraste saisissant entre la beauté indifférente de la vénus et l'exposition macabre qui l'entoure résonne profondément en lui. Ce choc visuel va rester ancré dans sa mémoire et influencera durablement son œuvre²⁷². Dès son retour de cette visite, Delvaux se met à peindre les souvenirs de ce lieu où curiosité et horreur se mêlaient. L'image de cette vénus endormie, bien que le temps passe, refait surface dans ses toiles de façon récurrente, marquant un tournant dans son approche de la féminité²⁷³.

Bien que Delvaux ait déjà représenté des vénus dans ses premières œuvres, c'est au début des années 1930 qu'il entame une nouvelle phase dans son travail, où ces figures féminines se transforment en symboles plus complexes et plus chargés d'émotions. Les années 1930, où l'expressionnisme domine la scène artistique belge, sont une période de transformation pour Delvaux²⁷⁴. Son art subit l'influence de ce courant ainsi que de celle de James Ensor²⁷⁵. En 1932, il peint sa première *Vénus endormie* (**fig.39**), une toile aujourd'hui détruite. Libérée de sa boîte de verre, la vénus est allongée, les yeux fermés, indifférente aux regards des passants subjugués par sa beauté. Dès cette œuvre, Delvaux établit un contraste entre la paix de la vénus nue et l'attitude indifférente de ceux qui l'observent, ce thème du contraste persistant tout au long de son travail. L'image de cette femme allongée évoluera progressivement au sein de l'œuvre de Delvaux, tout en demeurant fidèle à son motif initial : une femme qui trouve son contentement dans la quiétude de sa solitude. Ainsi, dans *Nu devant la plage* (**fig.40**), Delvaux peint une femme nue étendue sur le sable, les yeux fermés, les bras relevés²⁷⁶. Cette femme semble abandonnée aux délices de la rêverie. Son corps repose tranquillement sur la plage, qui se transforme en mer calme. La palette restreinte de l'artiste accentue cette impression de quiétude. Le cadrage serré sur le corps dénudé et l'atmosphère tranquille qui émane de la scène témoignent d'une œuvre en constante évolution, où le peintre recherche un équilibre entre simplicité et puissance émotionnelle²⁷⁷.

²⁷¹ SCOTT, David, *Surrealizing the nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 25.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 94.

²⁷⁴ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 57.

²⁷⁵ *Les mondes de Delvaux*, *op.cit.*, p. 88.

²⁷⁶ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 169.

²⁷⁷ *Les mondes de Delvaux*, *op.cit.*, p. 36.

À partir de 1943, Paul Delvaux confère à ses vénus une nouvelle dimension (**fig.41**)²⁷⁸. La femme étendue sur un lit trouve le repos, mais un repos solitaire. Bien qu'on puisse rapprocher ses représentations des vénus du musée Spitzer, il est évident que l'artiste se réfère également à des peintures plus anciennes qu'il connaissait assurément²⁷⁹. Étendue, se prélassant, la figure de la vénus peut évoquer tout aussi bien Giorgione (**fig.42**) que le Titien (**fig.43**)²⁸⁰. La femme étendue sur un lit trouve le repos. Un repos solitaire car uniquement dans de rares cas où des personnages du tableau la regardent²⁸¹. Ces figures de la vénus, les bras levés et les yeux fermés, sont d'abord des symboles de paix et de tranquillité. Mais au fur et à mesure que les années passent, ces femmes reposent dans des positions plus agitées et parfois inconfortables. Dans *Vénus endormie* (**fig.44**), peinte en 1944, l'artiste montre une vénus qui, bien que reposant sur un matelas, semble tortillée, son bras droit au-dessus de la tête, et son pied tombant. Cette position étrange marque un contraste avec la douceur de ses premières représentations, où les vénus étaient plus sereines.

À partir de 1948, les vénus de Delvaux sont non seulement réveillées, mais leurs regards deviennent plus pensifs, figés dans une solitude profonde²⁸². L'atmosphère de ces œuvres prend une tournure plus mélancolique et angoissante. L'exemple de *L'Âge du fer* de 1951 (**fig.35**), où une vénus, figée dans une posture stricte, attend seule devant un wagon à la gare, illustre ce changement. Ce contraste entre la blancheur de la peau nue et l'environnement de métal et de pierre accentue l'impression d'isolement de la vénus.

Dans les années 1960, Delvaux donne une nouvelle fois une vision différente. En 1964, dans *Abandon* (**fig.45**), une jeune femme nue est allongée au sol, semblant sombrer dans une douce rêverie, mais dans une solitude plus évidente, plus vulnérable que les vénus précédentes²⁸³. Cependant, le titre de l'œuvre invite à la réflexion. Si elle s'intitule *Abandon*, cela signifie-t-il que la vénus recherchait la présence de cet homme qui l'a finalement laissée étendue au sol ? Au fil du temps, Paul Delvaux intègre la figure de la vénus dans des compositions plus élaborées ou des mises en scène plus construites. En 1967, *Le Canapé*

²⁷⁸ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 188.

²⁷⁹ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 81.

²⁸⁰ VOVELLE, José, *op.cit.*, p. 188.

²⁸¹ CASO, Paul, *Un siècle de peinture wallonne de Félicien Rops à Paul Delvaux*, Bruxelles, Rossel, 1984, p. 311.

²⁸² VOVELLE, José, *op.cit.*, p. 188.

²⁸³ SOJCHER, Jacques, *op.cit.*, p. 180.

bleu (**fig.46**) présente une femme nue allongée dans une ambiance tamisée et feutrée. Cette vénus, loin de l'image distante de ses premières représentations, est plus intime, plus humaine.

Les figures de la vénus chez Delvaux, qu'elles soient allongées et inaccessibles ou plus proches et vulnérables, semblent toujours jouer un rôle central dans son univers pictural. Évoluant à travers différentes périodes de son œuvre, elles incarnent une féminité à la fois idéale et tragique, et chacune de ses versions trouve une résonance avec les questionnements et les obsessions de Delvaux. L'influence du musée Spitzer, qui présente la vénus endormie dans un contexte à la fois étrange et fascinant, est indéniable. Comme le disait lui-même l'artiste : « Toutes les vénus endormies que j'ai faites viennent de là. Même celle qui est à Londres, à la Tate Gallery. C'est une transcription exacte de la vénus endormie du Musée Spitzner, mais alors avec des temples grecs ou avec des mannequins, tout ce que vous voulez. C'est autre chose, n'est-ce pas, mais le sentiment profond, c'est celui-là »²⁸⁴.

Dans *Le Rendez-vous d'Éphèse* (**fig.47**) de 1973, une vénus nouvelle, émanant de l'Antiquité, semble incarner à la fois l'idée du mythe et celle de l'intemporalité, deux concepts essentiels dans la vision de Delvaux sur la femme²⁸⁵. Vers la fin de sa carrière, en 1979, dans *La Pose* (**fig.48**), Delvaux dépeint la vénus comme un modèle vivant, interagissant avec le public, offrant une vision nouvelle de la féminité, où la femme devient plus accessible, mais toujours enveloppée dans un mystère profond²⁸⁶.

La figure de vénus est omniprésente dans l'œuvre de Paul Delvaux, traversant l'ensemble de sa carrière artistique. Elle incarne l'un des personnages centraux de son univers singulier. Que ce soit sous l'influence du musée Spitzner ou nourrie par la fascination de l'artiste pour l'Antiquité, cette figure revient à de multiples reprises dans ses représentations.

²⁸⁴ Paul Delvaux, Rotterdam, Muséum boymans-van beuningen, 13 avril - 17 juin 1973, p. 16.

²⁸⁵ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 43.

²⁸⁶ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 86.

2. Les vestales

Une *vestale* (*virgo vestalis* en latin) était une prêtresse de la Rome antique vouée au culte de Vesta, déesse du foyer et du feu sacré. Le collège des vestales jouait un rôle essentiel dans la préservation de la cité, assurant son bien-être et sa sécurité en entretenant le feu sacré du temple de Vesta, situé dans le Forum romain²⁸⁷. Délivrées des obligations sociales du mariage et de la maternité, ces femmes faisaient vœu de chasteté pour une période de trente ans, se consacrant exclusivement aux rituels de l'État, inaccessibles aux prêtres masculins. Cependant, contrairement à Diane, qui incarne une figure dramatique et vengeresse, Vesta représente une déesse bien plus apaisante, veillant jour et nuit sur la flamme sacrée rapportée de Troie par Énée²⁸⁸. Six prêtresses vierges l'assistent dans cette mission, vouées à préserver cette flamme et à respecter leur vœu de chasteté²⁸⁹. Ces vestales poursuivent leur procession de toile en toile, perpétuant un rituel immuable.

L'attrait de Paul Delvaux pour l'Antiquité transparaît à travers ses œuvres, et la figure de la vestale y occupe une place de choix. Drapées dans de longues étoffes, ces femmes se tiennent à l'écart, indépendantes, et évoluent dans des décors inspirés du monde antique. Arcades, temples, colonnades : ces éléments architecturaux confèrent à leurs silhouettes une dimension intemporelle, comme si elles étaient les témoins d'un passé ressuscité sous le pinceau du peintre. Dès 1936 avec *Le Cortège en dentelles* (fig.49) Delvaux définit clairement ces processions de figures féminines sacrées. Sur cette toile, les vestales, tournant le dos au spectateur, avancent vers une arcade monumentale. Leurs longues robes blanches, ornées de dentelles aux motifs variés, et leurs cheveux relevés en chignons dévoilant leur nuque accentuent leur caractère solennel et intemporel²⁹⁰. Un paysage herbeux aux montagnes lointaines est représenté. Il est paisible et traversé uniquement par ce chemin que les vestales sillonnent pour arriver à l'arc de triomphe. Un deuxième arc de triomphe est visible en arrière-plan, tel un écho²⁹¹.

²⁸⁷ BAUDOIN, Diane, *Pureté et impureté des vestales*, Toria delle donne : concepire, generare, nascere, 2021, vol. 17, p. 131.

²⁸⁸ *Idem*, p. 32.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 65.

²⁹¹ *Ibidem*.

Dans *L'Aube sur la ville* de 1940 (**fig.50**), la présence de ce cortège est à nouveau suggérée à l'arrière-plan, où un groupe de femmes drapées de robes claires progresse solennellement vers un temple. Les marches du sanctuaire sont parsemées de lutteurs, renforçant le contraste entre la pureté des vestales et la rudesse du monde qui les entoure²⁹².

L'influence des paysages antiques sur Delvaux transparaît également dans ses écrits : « La route du Pirée à Athènes est torride et poussiéreuse. Tout à coup, à un tournant, on aperçoit l'Acropole tout près. L'Acropole allonge ses colonnades roses sur le ciel bleu. La photo nous l'a montrée de toutes les façons possibles, mais la réalité est tellement différente... Le Parthénon n'est plus qu'un squelette, une ombre de ce qu'il a dû être. Mais quelle harmonie se dégage de cet auguste squelette. Quelle situation n'occupe-t-il pas sur l'Acropole, celle d'une statue sur un socle à nul autre comparable. »²⁹³ Cette réflexion trouve un écho en 1966 dans *L'Acropole* (**fig.51**), où Delvaux ne peint pas le célèbre monument lui-même, mais une vision inspirée de son atmosphère. Sur la toile, un cortège de vestales quitte Athènes, avançant vers le Parthénon²⁹⁴. Pourtant, une femme ne suit pas la procession : allongée sur un lit, totalement dévêtu, elle adopte une posture provocante, rappelant une Vénus sensuelle et indifférente. Nul ne lui prête attention, tant l'importance du rituel prime sur toute autre considération. Cette œuvre fait écho au *Cortège en dentelles*, en inversant la dynamique : ici, la procession s'achève, tandis que *L'Acropole* en amorçait le départ. En 1965, Paul Delvaux peint *Les Vierges sages* (**fig.52**). Sous un ciel limpide et face à une mer paisible, un cortège de vierges, élégamment vêtues de robes blanches finement brodées, avance avec solennité²⁹⁵. Brunes ou blondes, elles semblent toutes sœurs, unies dans leur mission sacrée. Elles tiennent en main des lampes à huile, un des seuls éléments qui rappelle au spectateur qu'il n'est pas plongé dans une histoire antique mais bien dans l'imaginaire du peintre. En arrière-plan, d'autres vestales, entièrement nues, apparaissent comme leur reflet inversé. Ce jeu de duplicité, omniprésent dans l'œuvre de Delvaux, confère à ses toiles un équilibre subtil, où se mêlent sérénité et mystère²⁹⁶.

²⁹² BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 28.

²⁹³ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 189.

²⁹⁴ *Idem*, p. 192.

²⁹⁵ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 108.

²⁹⁶ *Ibidem*.

Ces vestales, représentées au repos après leur labeur, figurent également au premier plan d'*Olympie* datant de 1950 (**fig.53**). Sur cette toile, un temple se dresse sous un ciel limpide. Son architecture, rythmée par des colonnes et ornée de métopes illustrant des scènes guerrières, évoque les grands édifices de l'Antiquité. Devant cet édifice aux portes closes, quatre femmes prennent place dans un jardin luxuriant. Trois d'entre elles, vêtues de robes aux teintes similaires et coiffées de bandeaux assortis, semblent partager un statut particulier. Au centre, une vestale se distingue par son bandeau orné d'une pierre suspendue sur son front, signe de son rang. La quatrième femme, en revanche, adopte une posture plus lascive : le haut du corps dénudé, elle effleure sa poitrine d'un geste suggestif. La présence d'un homme à la chevelure et à la barbe sombre, posté derrière elle, accentue cette tension, suggérant que son rôle diffère de celui des trois autres jeunes femmes.

Ces vierges sages peuvent dépasser leur condition et se libérer des contraintes qui les enchaînent. Elles se dénudent, s'émancipent. La toile *Pompei* de 1970 (**fig.54**) illustre bien cette évolution : au plan intermédiaire, un cortège de femmes s'éloigne de la scène principale, tandis qu'au premier plan, trois vestales, situées à droite, commencent à se dévêtrir²⁹⁷. Elles laissent apparaître leur poitrine tout en conservant leur longue jupe blanche, signe distinctif. Au centre, une femme entièrement nue se tient au premier plan : était-elle elle aussi vestale, autrefois ? Cette idée se trouve renforcée dans la toile *Le Cortège* (**fig.55**). Un groupe de femmes, semblable à ceux représentés antérieurement, s'avance vers le spectateur, accompagné des traditionnelles lampes à pétrole. Toutefois, plusieurs éléments distinguent cette scène : les figures féminines apparaissent partiellement dénudées — seules leurs poitrines sont découvertes — introduisant une sensualité contenue, presque rituelle. À cela s'ajoute un détail significatif : leurs cheveux, cette fois, sont laissés libres, détachés, affirmant une forme d'émancipation, voire un désir d'indépendance face aux normes ou à l'ordre établi. Par ailleurs, le décor marque une rupture avec l'univers antique habituel : le cortège évolue non plus parmi des temples ou ruines classiques, mais aux côtés d'un train, motif moderne et récurrent dans l'imaginaire de Paul Delvaux²⁹⁸. La route pavée, élément constant de sa composition, demeure néanmoins présente, foulée par les pieds nus des femmes, dans une procession à la fois familière et transformée.

²⁹⁷ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 222.

²⁹⁸ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 160.

La figure féminine de la vestale constitue un motif récurrent dans l'œuvre de Paul Delvaux. Vêtue d'une longue robe blanche, ou d'une teinte claire, elle incarne à la fois la pudeur féminine et la portée symbolique d'une mission à accomplir. Elle apparaît régulièrement aux côtés d'autres figures féminines, comme en 1967 dans une version antérieure du *Rendez-vous d'Éphèse* (fig.56), où la vestale attend patiemment Vénus, ou encore dans *L'Aube* (fig.57), où, égarée, elle semble avoir perdu le chemin de sa marche rituelle. Dans l'univers pictural de Delvaux, la vestale s'impose ainsi comme une présence à la fois discrète et essentielle, dépositaire d'une élégance empreinte de mystère et de spiritualité.

3. Les héraïres : réévaluation d'une peinture dite pornographique

« A Luxembourg le Ministre des Beaux-Arts a exigé le retrait de l'exposition de *Nu au Mannequin* et de *Pygmalion*. Tableaux pornographiques ! Gand a renoncé à ton exposition pour les mêmes raisons ! J'espère que loin de te décourager, ces nouvelles te feront autant de plaisir qu'à moi-même.»²⁹⁹

La question de la représentation féminine chez Paul Delvaux a suscité des polémiques, notamment en 1946, lorsqu'une exposition de ses tableaux aux États-Unis fut marquée par la saisie de certaines œuvres par la douane américaine, sous prétexte que la représentation des poils pubiens les rendait obscènes³⁰⁰. Pourtant, l'univers pictural de Delvaux exalte la féminité et la met en valeur à travers la nudité sublimée de ses figures. Ses héraïres apparaissent transcendées, estimables, parées d'accessoires raffinés — tissus vaporeux, bijoux, chapeaux ou nœuds — qui, loin de dissimuler, accentuent leur présence charnelle³⁰¹. Une héraïre, dans la Grèce antique, est une femme éduquée et de haut rang social, offrant compagnie et services sexuels de manière souvent prolongée³⁰². Elle se distingue des autres courtisanes par sa grande culture et son statut privilégié³⁰³.

²⁹⁹ Claude Spaak à Paul Delvaux, le 6 janvier 1950.

³⁰⁰ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 187.

³⁰¹ NEUMANN, Nicolas (éd.), *Paul Delvaux : maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2017, p. 19.

³⁰² World History Encyclopedia [en ligne], *Héraïre*, disponible sur <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-19387/hetaire/>, consulté le 12 février 2025.

³⁰³ SCOTT, David, *Surrealizing the Nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 25.

Il convient d'approfondir le rôle attribué à ces figures féminines dont l'attitude peut, de prime abord, sembler provocante³⁰⁴. Encore aujourd'hui, certains regards non avertis perçoivent l'œuvre de Paul Delvaux comme suggestive, voire inappropriée pour tous les publics. Comme Manet avec son *Déjeuner sur l'herbe* (fig.58), Delvaux déclenche des controverses qui ne font que renforcer l'empreinte de ses hétaïres dans l'imaginaire collectif. Les scandales suscités par sa peinture, en Amérique, à Venise ou à Ostende ont servi son succès plus qu'ils ne l'ont éteint³⁰⁵. Paul-Aloïse de Bock écrit : « La peinture de Delvaux est à l'opposite de la pornographie, comme l'érotisme l'est à celui de la salacité »³⁰⁶. Si l'hétaïre retient particulièrement l'attention dans l'œuvre de Paul Delvaux, c'est en raison de plusieurs éléments qui la distinguent de ses contemporaines. En effet, la vénus, bien qu'elle soit dénudée, incarne une figure déjà familière dans la tradition picturale, tandis que la vestale se distingue par son vêtement drapé de blanc. L'hétaïre, quant à elle, affiche sa nudité de manière froide et détachée, soit avec fierté, soit sans souci apparent de son exposition.

Pourtant, la représentation du nu féminin s'inscrit dans une tradition artistique ancienne, issue précisément des époques que Delvaux affectionne tant. Ce qui interpelle alors n'est peut-être pas tant la nudité en elle-même, mais plutôt la posture de ces femmes, leur présence affirmée, leur réalisme ou encore la place centrale qu'elles occupent dans les compositions. Elles ne sont pas de simples figures décoratives : elles sont pleinement actrices de l'univers delvalien, investies d'une légitimité équivalente à celle des vestales, pourtant voilées de vêtements. Mieux encore, elles en sont le cœur, omniprésentes dans la majorité de ses toiles, et constituent ainsi l'un des piliers essentiels de sa vision artistique.

³⁰⁴ SCOTT, David, *Surrealizing the Nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 25.

³⁰⁵ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 108.

³⁰⁶ *Ibidem*.

La figure de l'hétaïre occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Paul Delvaux. Ces hétaïres peuvent être parées d'ornements, de coiffes ou de voiles légers, mais loin de dissimuler leur nudité, ces accessoires participent au contraire à sa mise en valeur, accentuant le caractère érotique et théâtral de leur présence. Trois dimensions principales peuvent être analysées pour aborder la représentation des hétaïres : d'une part, celles qui se présentent aux hommes dans la nudité, parfois parées d'ornements, dans l'attente d'une étreinte ; d'autre part, celles qui trouvent leur place dans des intérieurs bourgeois, en quête de la compagnie de leurs semblables ; enfin, celles figurées à demi-nues – une tendance qui s'accentue à partir de 1948 – et qui marquent ensuite de manière récurrente l'ensemble de l'œuvre picturale de Delvaux³⁰⁷.

Delvaux évite le terme de « prostituée », préférant les désigner sous des appellations plus poétiques : « belles de nuit » ou « courtisanes »³⁰⁸. Les hétaïres apparaissent figées, dans une attitude d'attente, offrant leur nudité au regard du spectateur, guettant une rencontre. De plus, elles sont complètement indifférentes à leur nudité³⁰⁹. Elles sont cependant toujours inatteignables avec leur grands yeux perdus dans l'immensité du tableau³¹⁰. Toutefois, en tant qu'hétaïres, ces figures féminines expriment un désir de relation avec les hommes, qu'elles cherchent à attirer par le biais de divers ornements — parures, coiffes ou accessoires — autant de signes extérieurs destinés à capter un regard masculin souvent absent ou détourné, trop préoccupé ailleurs. De nombreuses œuvres de Delvaux traduisent ainsi une forme d'incommunicabilité entre les sexes, révélant une tension silencieuse entre attente féminine et indifférence masculine. Souvent considérée comme l'incarnation par excellence de « la femme » dans l'univers du peintre, elle ne constitue toutefois, selon l'interprétation proposée ici, qu'une des nombreuses représentations féminines qu'il explore. Généralement représentée seule, partiellement ou entièrement dénudée, elle exprime une forme de présence énigmatique.

Dans quelques œuvres plus rares, elle est montrée faisant un geste, une étreinte. *Le Salut* (**fig.59**) marque cette distinction. Une jeune femme salue un homme solitaire d'une main, un geste rare mais hautement évocateur. Delvaux raconte ainsi, non sans ironie : « Je faisais ma promenade du soir habituelle. En passant devant l'église des Carmélites, j'ai vu une femme étrange qui avançait lentement vers moi. Elle me salua de la main. Elle semblait sortir

³⁰⁷ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 189.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 54.

³¹⁰ NEVE, Laura (dir.), *Paul Delvaux : aux sources de l'œuvre*, Bruxelles, Racine, 2010, p. 43.

directement d'un tableau, avec la femme inconnue, le silence, la lumière étrange. »³¹¹ Les héraïdes de Delvaux ne sont ni vulgaires ni provocatrices. « D'aucuns parlent d'érotisme, sans voir ni comprendre qu'il y a, à la base de cet art, un tout grand amour »³¹². Leur nudité est synonyme de liberté, contrastant avec la rigidité des hommes vêtus qui les entourent. Elles incarnent la lumière, la douceur et la sensualité.

Cette liberté trouve son paroxysme dans l'inversion du mythe de Pygmalion (**fig. 22**). Le mythe grec de Pygmalion, dans lequel un sculpteur tombe amoureux de la statue qu'il a lui-même façonnée, trouve une relecture singulière chez Paul Delvaux³¹³. Dans sa représentation, la dynamique est inversée³¹⁴ : ce n'est plus l'artiste qui façonne et contemple, mais une héraïde qui enlace la statue. Cette inversion symbolique confère à la femme un rôle actif et central, non plus simple objet du regard masculin, mais sujet désirant, maître de l'initiation amoureuse et du pouvoir de transformation³¹⁵. Il n'en demeure pas moins que ces figures féminines sont, le plus souvent, représentées dans la solitude, presque fondues dans les décors qui les entourent, comme si leur présence se confondait avec l'espace qu'elles habitent.

Ces héraïdes, parfois représentées à demi-nues, ne perdent en rien leur nature symbolique. Inspiré par le modèle vivant, Paul Delvaux les peint exclusivement en atelier. Ses relations avec ses modèles sont empreintes d'une grande courtoisie, comme en témoigne l'une de ses remarques rapportées : « Vous n'avez pas froid, mademoiselle ? »³¹⁶, allant même jusqu'à leur prêter sans hésiter une chemise trop grande pour elles. Ce temps passé en atelier, dans une atmosphère de respect et d'observation attentive, a incontestablement influencé la manière dont Delvaux représente ces figures féminines, incarnations du désir.

³¹¹ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 155.

³¹² *Paul Delvaux*, Rotterdam, Muséum boymans-van beuningen, 13 avril - 17 juin 1973, p. 8.

³¹³ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 9.

³¹⁴ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 26 avril 2025.

³¹⁵ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 58.

³¹⁶ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 99.

Dans *La Ville endormie* (**fig.60**) le drapé rouge de la femme en plan intermédiaire ou encore la couronne de fleurs de la femme au centre de la toile ne masquent pas mais dévoilent³¹⁷. Malgré leur nudité, ces femmes ne cherchent pas la provocation. Elles déambulent, dégagées de tout tabou, ne portant sur elles que de vastes chapeaux, des bijoux étincelants, ou encore de grands nœuds stratégiquement placés, comme dans *Les Phases de la lune I* (**fig.61**), où un nœud rose effleure les seins d'une courtisane. Les accessoires des hétaïres, loin de dissimuler, exaltent la beauté du corps féminin. Le motif du nœud se retrouve dans *La Ville inquiète* (**fig.25**) : initialement placé sur les seins, il glisse progressivement jusqu'à la taille, accompagnant la perte de sérénité de l'hétaïre face à la panique ambiante. Pourtant, la nudité ne l'effraie pas, elle en a fait son habit³¹⁸. Leur nudité, mise en relief par la présence imposante des figures masculines, se trouve d'autant plus accentuée dans *Nocturne* de 1939 (**fig.62**), peinte la même année que *Phase de la lune I*. Une femme à la fenêtre fait un signe discret à une compagne proche. Que guettent-elles ? Peut-être ces hommes en arrière-plan, absorbés dans l'analyse de fossiles, indifférents à leur appel silencieux³¹⁹. L'attente est encore présente dans *Les Phases de la lune II* (**fig.63**), où une courtisane, vêtue d'un grand chapeau à plumes et d'un drapé, demeure figée, face à des hommes distants, soucieux de préserver leur monde intérieur³²⁰.

Ces femmes se présentent comme des objets de regard pour les hommes. Toutefois, certaines œuvres de l'artiste dépeignent ces figures féminines, à la fois élégantes et provocantes, captant délibérément l'attention masculine. Ces figures féminines apparaissent dans *Les Courtisanes* de 1941 (**fig.64**), rassemblées dans une scène qui évoque peut-être l'attente d'une compagnie masculine idéalisée. Déjà dévêtuës, leurs corps sont à peine dissimulés par des drapés légers, réduits à de simples rubans ou à des « cache-mollets », laissant ainsi entrevoir les parties les plus secrètes de leur anatomie. Qu'elles soient blondes ou brunes, certaines se distinguent par leurs chapeaux à plumes, éléments visuels caractéristiques. L'une d'elles se singularise en portant une couronne de fleurs rose pastel, faisant écho à la teinte de la tente située à l'arrière-plan.

³¹⁷ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 138.

³¹⁸ *Idem*, p. 128.

³¹⁹ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 18.

³²⁰ *Idem*, p. 23.

Cette impression se manifeste de manière encore plus saisissante en 1943, dans une autre version des *Courtisanes* (**fig.65**). Cette fois situées dans un intérieur bourgeois aux teintes rouges, les hétaires paraissent attendre une présence qui tarde à venir. La figure d'un squelette, adoptant la même posture qu'une des courtisanes, accentue l'idée d'une attente interminable, presque figée dans le temps³²¹. Tandis que l'une se recoiffe, qu'une autre tend une rose, une troisième s'effondre contre une colonne, en proie au désespoir³²². Cette toile constitue le paroxysme de la représentation de l'hétaïre : non troublée par sa nudité, mais marquée par l'angoisse de ne pas être regardée. Dans *Le Train de nuit* de 1947 (**fig.33**), Delvaux met en scène une salle d'attente où se côtoient plusieurs femmes. L'une d'elles, debout, près de la végétation, se palpe les seins, détail souligné par son reflet dans un miroir en pied³²³. Attendant des visiteurs qui ne viennent pas, elle finit par se caresser elle-même, plongée dans une solitude troublante. Dans *Le Dernier wagon* de 1975 (**fig.66**), l'artiste situe pour la première fois une de ses égéries à l'intérieur d'un train. Sept fenêtres s'ouvrent sur un ciel bleu et des champs verdoyants, prolongeant un dispositif récurrent chez Delvaux : une vue vers l'extérieur dès lors qu'il peint un intérieur. Un tapis rouge guide la perspective. Assise seule, une femme nue, baignant dans une lumière nacrée, semble perdue dans ses pensées, inaccessible. Elle voyage seule et connaît sa destination³²⁴.

Il est indéniable que ces hétaires, ces figures féminines nues, apparaissent dans la majorité des toiles de Paul Delvaux. Leur présence, loin de se réduire à une fonction érotique, agit plutôt comme un élément de ponctuation plastique : elles s'insèrent dans la composition à la manière d'une virgule dans une phrase, conférant à l'ensemble son équilibre et sa justesse rythmique.

³²¹ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 204.

³²² *Idem*, p. 92.

³²³ *Idem*, p. 43.

³²⁴ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 175.

4. Le mystère et la tentation autour des sirènes

Passionné de mythologie et de légendes, Paul Delvaux voit en la sirène une fusion parfaite entre beauté et mystère, l'intégrant avec évidence dans son univers imaginaire³²⁵. Dès 1922, il peint des paysages envahis par la suie, où les infrastructures industrielles côtoient l'eau. Inspiré par les usines du bord de la Meuse, il est fasciné par « la vie intense qu'elles recelaient»³²⁶. Les marines de cette époque dégagent une impression de désolation³²⁷, comme en témoigne *La Marine* de 1925 (**fig.67**), qui représente une mer glaciale sous un ciel brun sombre, à l'horizon duquel se profile un voilier rappelant celui de 1971 dans *Hommage à Jules Verne* (**fig.68**)³²⁸.

Dans ses premières toiles encore marquées par l'expressionnisme, les bâtiments industriels apparaissent en toile de fond, avant d'être associés, plus tard, aux figures des sirènes. Dans la continuité de son intérêt pour l'œuvre de Jules Verne, Paul Delvaux, qui en fut un fervent admirateur dès l'enfance, a été profondément marqué par *Vingt mille lieues sous les mers*. Le personnage du capitaine Nemo exerce sur lui une fascination durable, tout comme les descriptions détaillées des fonds marins, auxquelles il demeure particulièrement sensible³²⁹. Enfin, à l'instar de nombreuses figures récurrentes dans son œuvre, celle de la sirène renvoie directement à un imaginaire façonné par les impressions et rêveries de l'enfance.

³²⁵ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 148.

³²⁶ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 36.

³²⁷ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacontti, 1967, p. 80.

³²⁸ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 174.

³²⁹ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 36.

Après la guerre, Delvaux passe ses étés sur le littoral. Il peint une grande sirène sur le mur extérieur de l'atelier de Georges Grard, une œuvre aujourd'hui presque effacée (**fig.69**)³³⁰. Ses sirènes sont souvent en mouvement, parées de diadèmes, fleurs, plumes ou bijoux, qui deviendront de véritables ornements somptueux au fil du temps. Ces parures, on les retrouve déjà au sol dans *Proposition diurnes* (**fig.70**), comme délaissées aux derniers moments par une sirène maintenant devenue femme. *Les Grandes Sirènes* (**fig.71**) illustrent parfaitement ce contraste entre leur détresse et la richesse de leurs parures³³¹. Cette toile met également en lumière l'anachronisme cher à Delvaux : sur la gauche, des architectures de fer du XIX^e siècle s'opposent à l'Acropole antique qui domine la partie droite.

Entre 1949 et 1950, au cours d'un séjour hivernal à Saint-Idesbald en compagnie de Tam, Delvaux réalise *La Sirène* (**fig.72**) et *Les Sirènes* (**fig.73**), œuvres qui témoignent de manière particulièrement éloquente de l'inspiration maritime qui imprègne alors sa création³³². *Les Sirènes* met en scène deux créatures surgissant des flots, coiffées de couronnes somptueuses³³³. Sous un ciel nocturne illuminé par un croissant de lune, leurs corps nacrés tranchent avec la froideur métallique des mâts et des machines environnantes³³⁴. Une scène irréelle qui rappelle la puissance évocatrice des rêves. Une version antérieure de ce tableau, *Les Nymphes des eaux* de 1938 (**fig.74**), présente une composition similaire, mais aussi bien différente. Les femmes émergent de l'eau parcourue de petites vagues. Cependant, contrairement à l'image traditionnelle de la sirène, elles n'ont pas de queue, mais sont enveloppées dans un drapé qui couvre le bas de leur corps³³⁵. L'atmosphère inquiétante se reflète dans le visage d'une nymphe aux yeux écarquillés et à la bouche grande ouverte. C'est à ce moment qu'une similitude avec la femme au premier plan de *Proposition diurne* devient évidente, car elle est également peinte avec un drapé tombant sur ses hanches en plus des parures sur le sol habituellement prêtées aux créatures marines. Elles sont également placées en parallèle avec une architecture hybride, mêlant des références antiques et industrielles,

³³⁰ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 36.

³³¹ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 189.

³³² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 153.

³³³ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 36.

³³⁴ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 148.

³³⁵ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 78.

comme en témoigne la présence du moulin tout cela sous un ciel obscurci par une épaisse fumée noire. Un élément curieux dans cette scène est l'apparition d'un homme, portant une canne, qui se tient sur la rive à gauche et observe les sirènes³³⁶. Il est beaucoup plus petit qu'elles. La question se pose : est-ce lui qui est petit, ou ces sirènes qui sont d'une taille imposante ?

Concernant *Le Village des sirènes* de 1942 (**fig.75**), Delvaux décrit ainsi son œuvre : « La mer au loin, des femmes qui attendent devant leur porte, habillées bien sûr, puis qui, lorsqu'elles se jettent à l'eau, se dévoilent pour ce qu'elles sont : des sirènes. Il y a deux actions simultanées, et il fallait, me semble-t-il, rendre perceptible ce passage d'un état à un autre. »³³⁷ Un homme fuit les femmes mélancoliques de l'avant-plan pour rejoindre les sirènes libres et envoûtantes. La figure masculine en costume, accompagne fréquemment celle des sirènes dans les compositions de Delvaux. Toutefois, une distance persistante le sépare de ces créatures aquatiques, suggérant une forme d'inaccessibilité ou d'étrangeté irréductible entre les deux présences. Il convient toutefois de s'interroger : ces sirènes ne seraient-elles pas, en définitive, les hérautaires de Delvaux métamorphosées en créatures marines, surgies de la mémoire du peintre lorsque refont surface ses souvenirs des rivages côtiers ? Une œuvre telle que *Femme devant la mer* de 1943 (**fig.76**) semble conforter cette hypothèse, tant elle établit un lien sensible entre la figure féminine et l'univers maritime. Dans *Les Grandes sirènes*, peint en 1947, l'évolution se matérialise pleinement. Des femmes, assises et alignées, portent chacune le diadème distinctif des sirènes ainsi que la coiffe associée aux hérautaires. Leur drapé, tombant sur leurs jambes, les dissimule totalement. À l'arrière-plan, les sirènes nouvellement métamorphosées se baignent sous l'éclat intense de la lumière de la lune. L'œuvre, à l'instar de certaines traditions iconographiques médiévales, ne proposerait-elle pas ainsi une narration fragmentée, réunissant en une seule image plusieurs épisodes d'un même récit ? Les femmes du *Village des sirènes* se seraient-elles ici dévêtuës, dans l'attente d'un moment où, à l'instar de leur conteneur situé à l'arrière-plan, elles pourraient se jeter à l'eau ? Comme toujours, la figure de l'homme de la rue apparaît à l'arrière-plan, représentée de dos, s'approchant des créatures aquatiques dans le but manifeste d'admirer le spectacle de la mise à l'eau³³⁸.

³³⁶ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 160.

³³⁷ MESENS, E.L.T., « Le fantastique dans l'art belge : de Bosch à Magritte » in *Les Arts plastiques*, n°15, 1954.

³³⁸ SOCHJER, Jacques, *op.cit.*, p. 158.

Toujours captivé par l'image des sirènes, Delvaux réalise en 1952 une fresque pour le Kursaal d'Ostende (**fig.77**), où il peint une imposante sirène échouée sur la plage, la mer du Nord en arrière-plan, tandis que des femmes vêtues se promènent à ses côtés, revêtant une apparence endimanchée³³⁹. L'artiste insère également des références aux sirènes dans ses œuvres architecturales. Dans *Le Temple* en 1949 (**fig.78**), un édifice aux six colonnes fait face au spectateur, tandis qu'une sirène sculptée trône au centre de son fronton. De plus, la couronne tant caractéristique de ces nymphes aquatiques est prêtée cette fois à une tête de femme faite de pierre.

Comme souvent dans l'œuvre de Paul Delvaux, le lien avec son vécu personnel s'impose avec évidence. Attiré tout au long de sa vie par le littoral et les récits mythologiques, il trouve dans la figure de la sirène une synthèse emblématique de ces deux pôles d'inspiration. Ce symbole prend d'autant plus de sens que la sirène figure aujourd'hui encore comme l'enseigne de la Fondation Paul Delvaux à Saint-Idesbald (**fig.79**).

5. Les jeunes filles de faubourg

« Que de fois m'a-t-il dit que la fillette poussant un cerceau dans une rue vide où ne se profile que l'ombre d'une statue, éveilla chez lui de secrètes correspondances. »³⁴⁰

Fasciné depuis l'enfance par les trains et les tramways, Paul Delvaux ne les intègre pourtant pas immédiatement à ses peintures. Ce n'est qu'à partir des années 1946 qu'ils font leur apparition, souvent accompagnés de jeunes filles de faubourg³⁴¹. Vêtues de robes ajustées, ces figures féminines semblent s'être soustraites à la vigilance parentale, errant seules le long des voies ferrées, à l'heure où le jour décline³⁴². Presque toujours représentées de dos, leur longue chevelure tombant en cascade, elles attendent patiemment un train qui ne partira jamais, figées dans cet instant suspendu si cher à Delvaux³⁴³.

³³⁹ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 155.

³⁴⁰ SPAAK, Claude, *Monographie de l'art belge : Paul Delvaux*, Anvers, De Sikkel, 1948, p. 8

³⁴¹ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 141.

³⁴² *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 160.

³⁴³ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 83.

Le souvenir des voyages en train effectués avec son père marque profondément Delvaux³⁴⁴. Il se remémore également la gare d’Esneux, où il loge durant l’exécution de la fresque de l’Institut zoologique de Liège, et imagine une gare « parfaitement inutile, perdue dans un bois où apparemment ne passe aucun train... une petite gare à l’aspect enfantin, dérisoire et charmante, mais de pure invention. »³⁴⁵ Toute sa vie, Paul Delvaux a un grand attrait pour Boitsfort. Il trouve dans ce lieu une sérénité nouvelle et s’imprègne, au fil de ses promenades nocturnes, de l’atmosphère des petites maisons de banlieue alignées le long des rues³⁴⁶ : « J’ai toujours subi la fascination des faubourgs. J’adore les endroits déshérités autant que j’exècre les quartiers résidentiels. Le flambant neuf élimine la vie. Rien de plus présent, de plus énigmatique qu’une façade qui ne paie pas de mine. Elle, au moins, possède une âme. Le soir, dans l’éclairage qui baigne des faubourgs, on distingue sur l’appui des fenêtres des postiches ou des petites porcelaines. Là vivotent des employés de gare, des petits artisans, des commerçants à la retraite. L’insignifiant garantit le climat le plus saturé »³⁴⁷.

Ces architectures modestes s’invitent alors dans son œuvre, devenant le cadre de scènes où le ciel bleu nuit enveloppe les rares passants d’une douce mélancolie³⁴⁸. Derrière les fenêtres éclairées, la vie domestique se poursuit, tandis qu’au-dehors, une jeune femme en robe rouge préfère la solitude de la nuit, comme dans *Solitude*, 1955 (fig.80). Ce tableau inaugure une série ferroviaire, où la composition suit une perspective ascendante, guidée par une allée centrale ou les rails d’un chemin de fer³⁴⁹. Une fillette aux longs cheveux observe un wagon de marchandises s’éloigner sur une voie déserte, sous une pleine lune³⁵⁰. Les maisons alentour sont illuminées, mais personne ne descend du train. Rêve-t-elle de voyages lointains ? Impossible de le savoir, son visage demeure invisible, tourné vers l’horizon³⁵¹. Les poteaux télégraphiques, traversant le ciel de fils sinueux, captivent l’artiste jusqu’à devenir une signature de son univers pictural. Associée à ces paysages industriels, la jeune fille de faubourg incarne une présence à la fois discrète et essentielle. Parfois coiffée d’un chapeau, les cheveux libres sur ses épaules,

³⁴⁴ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 23.

³⁴⁵ DEBRA, Maurice, *Promenades et entretiens avec Delvaux*, Louvain-la-Neuve, 1991, p. 222

³⁴⁶ BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : l’homme qui aimait les trains*, Gand, Snoek, 2019, p. 83

³⁴⁷ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 151.

³⁴⁸ *Idem*, p. 86.

³⁴⁹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 160.

³⁵⁰ RÉMON, Régine (dir.), *op.cit.*, p. 22.

³⁵¹ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 163.

elle se tient dans l'attente, son immobilité traduisant une solitude poignante³⁵². Une variante de cette composition voit le jour avec *Nuit de Noël* peinte en 1956 (**fig.81**)³⁵³. Si la structure générale reste inchangée, un porche en métal décoré de végétation remplace les maisons jointives du premier tableau. Seule, vêtue de rouge, la fillette contemple le mystère du train en cette nuit de fête³⁵⁴.

Une année plus tard, dans *Train du soir* (**fig.82**), la jeune fille se fond davantage dans le décor. Habilée d'une robe claire, elle se tient en retrait, dissimulée derrière une palissade en bois. Se cache-t-elle ? Tente-t-elle de fuir la maison dont l'étage, en arrière-plan, reste illuminé³⁵⁵ Delvaux lui donne une voix silencieuse : il décrit cette œuvre comme l'appel à l'aide d'une enfant abandonnée³⁵⁶. C'est en 1960 que la figure de la fillette évolue : coiffée d'un chapeau du dimanche, orné d'un ruban, elle devient l'observatrice silencieuse de scènes ferroviaires. En 1963 avec *La Gare de la nuit II* (**fig.83**), Paul Delvaux capte un moment de vie où la nature et la technologie cohabitent harmonieusement. Les arbres feuillus, les plateformes éclairées, la fumée des locomotives évoquent un monde en mouvement, bien que vidé de toute présence humaine³⁵⁷. Une fillette marche le long des rails, accompagnée de sa semblable cette fois, dans cette innocence propre à l'enfance³⁵⁸. Dans *Faubourg* (**fig.84**), elle occupe le premier plan, tournée vers un carrefour, vêtue d'une robe bleu marine bordée de liserés blancs, plus moderne que celles de ses prédecesseurs³⁵⁹.

Dans ses toiles des années 1960, telles que *Soir d'hiver* (**fig.85**) ou *Le Passage à niveau* (**fig.86**), Delvaux adopte un style plus naïf pour représenter la petite fille devant la gare³⁶⁰. Elle devient une incarnation de l'instant présent, une invitation à saisir la beauté éphémère du quotidien. Pour certains, ces trains symbolisent un désir de voyage ou une machine à remonter le temps, reliant l'adulte à son enfance. Pourtant, Delvaux refuse ces interprétations

³⁵² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 190.

³⁵³ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 23.

³⁵⁴ *Idem*, p. 22.

³⁵⁵ BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : l'homme qui aimait les trains*, Gand, Snoek, 2019, p. 93.

³⁵⁶ *Idem*, p. 93.

³⁵⁷ *Idem*, p. 87.

³⁵⁸ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *op.cit.*, p. 190.

³⁵⁹ BRASSEUR, Camille, *op. cit.*, p. 100.

³⁶⁰ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 214.

psychanalytiques³⁶¹. Si Delvaux peint ces jeunes filles de dos pendant de longues années, les intégrant parfois à des scènes peuplées où elles tranchent par leur solitude, il finit par bouleverser cet équilibre. Tel est le cas dans *Les Trois Lampes* de 1964 (**fig.87**), l'enfant solitaire retrouve un autre compagnon : un petit garçon, lui aussi vu de dos, vêtu d'un short noir et d'un blouson. Ce duo rappelle celui de *La Gare forestière* (**fig.88**), où deux fillettes contemplent un paysage ferroviaire, figées dans le temps³⁶².

L'intemporalité de ces décors ferroviaires trouve son apogée dans *Le Tunnel* en 1978 (**fig.89**), où une fillette, pour la première fois, révèle son visage³⁶³. Au centre d'un décor aux accents antiques, un tunnel s'ouvre sur un vieux train de bois, semblable aux maquettes précieusement conservées dans l'atelier du peintre. Les rails s'interrompent brusquement au pied d'une chaussée, tandis qu'autour, des femmes en robes de dentelle et chapeaux fleuris déambulent sur l'agora. Là encore, une fillette se distingue : cette fois, son visage est visible, mais seulement par le truchement de son reflet³⁶⁴. Elle n'est qu'une apparition, une illusion entre rêve et mémoire. Cependant, les traits de son visage pouvaient être identifiés dans une œuvre antérieure : *Pénélope* de 1946 (**fig.90**). Elle est identifiable à sa robe verte aux allures endimanchées, ornée d'un col en dentelle blanche. Alors qu'elle sera, dans les œuvres ultérieures, le plus souvent représentée de dos et coiffée d'un chapeau, elle est ici figurée de profil, offrant au spectateur un aperçu discret de ses traits, comme une exception à la règle de l'anonymat visuel que Delvaux instaurera progressivement³⁶⁵.

À travers ses jeunes filles de faubourg, Paul Delvaux fige un monde suspendu entre réalité et songe. Tournées vers l'horizon, elles attendent éternellement, incarnant un espoir silencieux, un désir insaisissable³⁶⁶. Leur solitude, loin d'être vide, est remplie de mystère et de poésie, résonnant comme un écho à l'âme du peintre³⁶⁷.

³⁶¹ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 58.

³⁶² *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 160.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 27.

³⁶⁵ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 141.

³⁶⁶ *Idem*, p. 171.

³⁶⁷ BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : l'homme qui aimait les trains*, Gand, Snoek, 2019, p. 100.

6. Les femmes vêtues de sombre

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.
Ces montres disloqués furent jadis des femmes, Éponine ou Laïs !
Aimons-les ! ce sont encor des âmes.

BAUDELAIRE, Charles, « Les Petites vieilles », dans *Les fleurs du mal*, Paris,
Larousse, 2006.

Les femmes vêtues de longues robes sombres, dans l'œuvre de Paul Delvaux, ne sont pas des figures de médiation comme celles des héraïres. Déjà présente dans *La Fenêtre* (fig.91), la vieille femme est représentée de dos, en retrait, accentuant cette notion de distance et de froid. Elles n'apportent plus de réponses aux hommes, qui ne peuvent plus domestiquer cet inconnu mystérieux et terrifiant qu'elles incarnent. Ces femmes sont des figures hiératiques, lointaines, et leur présence annonce la catastrophe imminente, à la fois individuelle et collective. Elles ont vu, vécu et se préparent, sereines, à affronter la tragédie en solitaire, indifférentes au monde qui les entoure, un monde qui leur a trop pris. Leur présence s'inscrit dans une opposition claire avec la sensualité des femmes nues, renforçant une dualité qui se développe tout au long de l'œuvre de Delvaux³⁶⁸.

L'une des œuvres les plus emblématiques de cette dualité de 1936 est *Le Miroir* (fig. 38), qui expose parfaitement cette tension. À l'avant-plan, une femme au chignon serré, droite et rigide dans sa robe sombre, se confronte à son reflet dénudé³⁶⁹. Ce reflet incarne ses désirs ou sa dualité intérieure, où la nature et la beauté se heurtent à la dénaturation de la femme en robe sombre, représentant la sévérité et, par extension, le jugement³⁷⁰. Ces femmes en longues robes noires de style 1900 s'apparentent à des figures de rigueur³⁷¹. Paul Delvaux les imagine en repensant à ses grands-tantes, figures sévères auprès desquelles il passait ses vacances³⁷². C'est dès ses débuts surréalistes que le peintre fait intervenir ces femmes austères.

³⁶⁸ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 187.

³⁶⁹ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUBART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 103.

³⁷⁰ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 69.

³⁷¹ BASCH, Sophie et al., *Delvaux et le monde antique*, Paris, Édition Bai, 2009, p. 50.

³⁷² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 197.

Elles sont opposées à des femmes nues et leur rigidité est mise en avant par le contraste avec la fluidité des corps dénudés.

Les femmes en longues robes sombres jouent des rôles de gardiennes ou de spectatrices dans certaines œuvres. Dans *L'École des savants* de 1958 (**fig.27**), une femme recouverte de sa robe noire surveille un savant distract par la jeune courtisane blonde³⁷³. Elles sont présentes pour maintenir une certaine distance, voire une forme de contrôle silencieux. Leur rôle de garde est particulièrement marqué dans une *Le Viol* de 1936 (**fig.92**), où elles se tiennent en retrait, surveillant une scène troublante. Ici, la tension entre les femmes vêtues de sombre et les autres figures féminines, parfois semi-nues, met en lumière une forme d'indifférence ou d'isolement. Cette tension est accentuée par le titre inquiétant de l'œuvre. La complexité de l'œuvre de Delvaux réside dans la difficulté d'interpréter ses scènes sans trop les surinterpréter. Or, comme Jean Clair le précise bien dans le catalogue raisonné de l'œuvre peint, il est compliqué voire impossible de retirer de cette toile une quelconque narration³⁷⁴. Par exemple, *Le Viol* de Delvaux, contrairement à celui de Magritte, n'est pas une évocation érotique mais une représentation froide et cruelle de l'indifférence humaine, où la femme en robe sombre semble totalement distante et détachée du malheur qui se joue devant elle³⁷⁵. Ce contraste s'avère particulièrement manifeste au premier plan de *Pénélope* de 1945 (**fig.93**) où une femme vêtue d'une robe sombre s'avance vers l'avant de la scène, tandis que deux figures féminines nues occupent l'arrière-plan. L'une semble s'éloigner, absorbée dans une profonde réflexion, tandis que l'autre s'abandonne à la douleur, effondrée en pleurs.

Les Belles de nuit (**fig.94**) montre une scène qui fait écho à cette attitude de surveillante discrète. En effet, deux courtisanes croisent une femme en longue robe sombre. Elle se dirige vers l'arrière-plan, tournée à ces demoiselles qui attendent la présence de l'Autre. Ce thème de surveillance et de distance se retrouve dans d'autres œuvres, comme *L'Appel* de 1944 (**fig.95**), où une femme vêtue de noir, une silhouette funeste, avance vers un squelette apeuré, contrastant avec la jeune femme nue qui tend les bras en signe d'accueil. L'absence de couleur, sauf pour un chapeau de plumes rouges, accentue la froideur et la menace que cette femme incarne.

³⁷³ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 172.

³⁷⁴ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUBART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Lausanne-Paris, La bibliothèque des arts, 1975, p. 58.

³⁷⁵ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 74.

La Femme à la rose (**fig.37**) complète cette vision de notre femme au chignon serré dans une version qui se raccroche à un rêve³⁷⁶. Une rose est délicatement posée à même le sol par l'artiste qu'une femme à la robe couverte de dentelle essaye de ramasser. Qui est-elle ? Que veut-elle ? une chose est sûre, elle trouble l'ordre naturelle et veut s'emparer de cette rose qui s'enracine³⁷⁷. Surgit une seconde femme, au bout du couloir. En guise d'avertissement, elle se place comme figure de sagesse. On discerne cette relation de cause à effet dont parle l'artiste : « A la place des objets utilisés par certains, disons que j'emploie des figures. Lorsque je compose un tableau comme *La femme à la rose*...on discerne une relation de cause à effet proche de celle annoncée par le peintre qui, par exemple, pose un mannequin devant une mer démontée »³⁷⁸. Cette femme aux impressions rigides, placée comme une gardienne de la rose, représente la prévention vis-à-vis de l'acte que la femme aux broderies va commettre.

Une allusion qui n'a pas encore été évoquée, mais qui relève de l'interprétation, est l'idée que cette femme, sévèrement vêtue et placée à côté de ces figures de nudité provocante, pourrait faire écho à la figure maternelle de l'artiste. En effet, les femmes aux chignons serrés semblent incarner un rôle de surveillance, et malgré l'atmosphère silencieuse qui les entoure, on perçoit presque leurs jugements intérieurs. Cette dynamique trouve une illustration marquante dans *Une Rue la nuit* de 1947 (**fig.96**), où l'ouverture d'une porte mène à la confrontation de la protagoniste avec trois femmes à demi-nues, se promenant sans gêne le long de la voie qui se dessine devant elles.

Bien que ces figures féminines puissent évoquer des proches de l'artiste – telles que ses tantes ou sa mère – elles semblent avant tout incarner un rôle symbolique, celui de gardiennes silencieuses. Elles apportent à la scène une sagesse discrète et une forme de pudeur, venant parfois contrebalancer la nudité frontale des hétaïres. Leur posture soulève des questions : observent-elles avec vigilance, jugent-elles, ou admirent-elles le courage de leurs semblables ? Cette ambiguïté nourrit une tension subtile, à la fois contemplative et mystérieuse.

³⁷⁶ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 22.

³⁷⁷ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 68.

³⁷⁸ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 69.

B. Statues et femmes hybrides : éternité et mystère

Dans l'univers du peintre, les femmes oscillent entre une présence vivante, vibrant dans l'espace suspendu du tableau, et une immobilité pétrifiée, figée par des forces invisibles. Si certaines de ses figures, même figées dans un moment hors du temps, conservent cette force de narration, cette vibration qui les ancre dans une histoire — même celle d'un instant suspendu, elles sont toujours en devenir. Ces femmes vivent dans un espace à la frontière du rêve et de la réalité, leur corps souvent pris dans des mouvements ou des gestes d'attente qui échappent à la pure contemplation. Il est souvent difficile de différencier les statues des femmes vivantes dans l'œuvre de Delvaux, tant elles partagent une esthétique de l'immobilité et de la contemplation³⁷⁹. Ce qui les distingue, cependant, ce sont leurs attitudes et leurs postures. D'un côté, il y a ces femmes actives, vivantes et indépendantes, et de l'autre, ces femmes figées dans le temps suspendu, sans mouvement, sans interaction. Au fil de son travail, Delvaux introduit cet autre type de figure, totalement soumise à une forme d'inertie imposée. Ces femmes sont figées non seulement par le poids du temps mais aussi par des volontés extérieures, des forces qui les privent de toute possibilité d'évolution ou d'émotion. Ici, le corps féminin devient une figure pétrifiée, suspendue dans une pose qui ne laisse aucune place à l'individu, à l'émotion, à l'expression³⁸⁰. C'est une forme imposée, dénuée de toute dimension humaine. Elles sont les témoins du poids de l'histoire, figées dans un idéal lointain et hors de portée, réduites à une pure apparition, au service d'une image intemporelle qui se refuse à se défaire.

³⁷⁹ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 44.

³⁸⁰ BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : l'homme qui aimait les trains*, Gand, Snoek, 2019, p. 67.

1. Mannequins et statues : beauté immuable

Après 1945, les figures féminines dans l'œuvre de Delvaux deviennent de plus en plus passives, comme si, résignées, elles acceptaient leur statut d'objet et l'impossibilité d'établir des relations authentiques³⁸¹. Ces femmes nues, aux corps d'un blanc presque translucide, prennent des postures figées, se rapprochant davantage de statues que de vivantes incarnations.

Dans *Les Nœuds roses* (**fig.97**), une héraïre se présente comme une friandise, en totale dissonance avec le paysage désertique qui l'entoure, un environnement où la mort rôde³⁸². Un crâne abandonné et un squelette à peine visible à l'étage supérieur du bâtiment rappellent la nature éphémère de cette chair féminine glacée³⁸³. L'une d'entre elles, drapée de blanc telle une prêtresse, semble même se transformer en pierre, telle une cariatide, figée dans un décor de roche et de silence³⁸⁴. Cette toile peut être envisagée comme le prélude à une métamorphose à venir. À travers les plis du drapé, le visage de la figure féminine se laisse deviner, sans pour autant qu'une individualité claire ne s'en dégage. Cette transformation semble annoncer une dissolution progressive de la personne dans l'œuvre, la conduisant à devenir une entité figée, dépourvue de mouvement, dont la seule fonction serait de ponctuer la composition de sa beauté intemporelle. Elle s'intègre alors à l'espace pictural comme un élément architectural parmi d'autres — à l'instar de la figure visible au plan intermédiaire droit de *L'Escalier* peinte en 1946 (**fig.98**). Le tableau illustre ainsi une statue de deux femmes, dans des positions similaires à celles observées dans les représentations de *Les Deux amies* (**fig.99**), une thématique chez Paul Delvaux, souvent interprétée comme une manière allusive d'évoquer des relations lesbiennes³⁸⁵. Ces figures féminines se retrouvent alors pétrifiées, réduites à un rôle ornemental, tant leur beauté semble destinée à être éternellement préservée.

Paul Delvaux explique lui-même l'évolution de son approche : « Je crois que, à mesure que j'avance, je me débarrasse de tout un matériel qui encombrerait...peut-être...comment appeler ça, un mot qu'on emploie au théâtre...les accessoires, c'est ça, je laisse tomber les accessoires. J'ai pris au surréalisme ce qui pouvait me servir, puis je me suis empressé d'écartier

³⁸¹ MARRET Xavier, « Paul Delvaux : Le temps suspendu » in *Vie des Arts*, t.17, 1973, p. 49.

³⁸² EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 85.

³⁸³ SOCHJER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1991, p. 128.

³⁸⁴ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 63.

³⁸⁵ BANU, Georges et al., *Paul Delvaux dévoilé*, Heule, Snoeck, 2014, p. 28.

tout ce qui est le fatras du surréaliste...je me suis éloigné, ne voulant pas aligner côté à côté des éléments disparates...j'ai peut-être peint l'inquiétude, aujourd'hui je voudrais peindre la beauté, mais une beauté mystérieuse.»³⁸⁶ En quête d'une beauté plus pure, plus mystérieuse, il s'éloigne de l'influence surréaliste pour se concentrer sur une beauté figée, immuable. Une beauté qui échappe à l'éphémère, à la fragilité de la chair. Les statues et mannequins qu'il peint incarnent cette beauté éternelle, presque intemporelle. Ces femmes, déjà présentes dans ses œuvres influencées par Permeke, n'ont pas changé. Elles restent des objets contemplatifs, leur condition d'objet étant encore moins remise en question, à l'exception de quelques rébellions subtiles contre le pinceau du peintre. Cette beauté figée traverse les époques, se perpétuant de ses premières œuvres jusqu'à la fin de sa carrière, témoignant de son désir de capturer l'immuable. C'est bien cette beauté immuable qui fait ici l'objet de notre analyse, en particulier à travers la représentation des femmes figées dans l'univers delvalien. Ces figures féminines se distinguent par leur immobilité absolue, demeurant figées et privées de toute capacité d'action, à la différence de leurs homologues, qui, bien qu'inscrites dans un temps suspendu, conservent néanmoins une forme de volonté propre, une intériorité encore perceptible.

Il est d'autant plus saisissant de constater que ces statues émergent principalement dans les œuvres les plus tardives de l'artiste³⁸⁷. La lumière joue un rôle crucial dans cette quête de beauté éternelle, d'autant plus que, dès les années 1960, Delvaux évolue vers une simplicité plus marquée, épurant ses compositions de tout élément discordant³⁸⁸. Les tableaux qu'il crée à partir de cette période déploient une atmosphère mystérieuse, où la lumière, baignant les décors d'une éclatante pâleur, accentue l'aura de ces beautés figées et perdues³⁸⁹.

Au cours des années 1970, les thèmes de la séparation et de l'attente se précisent, et la solitude des femmes devient encore plus marquée. Dans des œuvres comme *La Sibylle*, 1973 (**fig.100**) ou *Le Dialogue*, 1974 (**fig.101**), ces femmes pâles, semblables à des statues de marbre, évoluent dans des paysages arides et hors du temps. Bien que leur titre évoque un dialogue, aucune interaction réelle n'a lieu³⁹⁰. Elles sont enfermées dans leur propre monde, isolées dans une bulle personnelle, témoignant d'une distance absolue entre elles et leur environnement. Tant dans *Le Dialogue* que dans *La Sibylle*, les figures féminines adoptent une posture

³⁸⁶ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 185.

³⁸⁷ *Idem*, p. 134.

³⁸⁸ SCOTT, David, *Surrealizing the Nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 19.

³⁸⁹ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 185.

³⁹⁰ *Idem*, p. 187.

déterminée : elles s'asseyent, s'agenouillent, choisissent consciemment la position qu'elles jugent la plus propice à une éternité silencieuse³⁹¹. Les tonalités froides de la palette, associées à des décors aux allures oniriques viennent renforcer cette lecture : ces femmes, en voie de pétrification, semblent vouloir exhiber les étapes de leur métamorphose. Ce dévoilement progressif serait une manière de s'inscrire dans la mémoire du spectateur, afin de ne pas sombrer dans l'oubli.

Il est vrai que les exemples mobilisés ici ne sont pas particulièrement nombreux. Cela tient, d'une part, à la prudence interprétative nécessaire face au risque de surinterprétation, et d'autre part, au fait que les œuvres évoquées figurent parmi les plus éloquentes pour illustrer le propos défendu. Néanmoins, la présence de ces figures féminines statufiées dans l'œuvre de Paul Delvaux ne fait aucun doute. Elles s'imposent avec une récurrence notable, en particulier dans les productions les plus tardives de l'artiste, où elles évoluent dans des décors volontairement épurés, presque vidés de substance. Qu'il s'agisse d'une conséquence du déclin visuel de l'artiste ou d'une manifestation plus profonde de son imaginaire inconscient, la question demeure ouverte.

³⁹¹ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 222.

2. Femmes hybrides : les dryades

Dryade du vieux chêne, écoute mes aveux !
Les vierges, le matin, dénouant leurs cheveux,
Quand du brûlant amour la saison est prochaine,
T'adorent ; je t'adore, ô Dryade du chêne !

VIGNY, Alfred de, « La dryade » dans *Hélène*, 1822³⁹².

Dans l'œuvre de Delvaux, on rencontre aussi les dryades, divinités féminines issues de la mythologie grecque, intimement liées aux arbres et aux forêts. Une *dryade* — créature de la mythologie grecque — est un esprit ou une déesse des arbres, souvent représentée sous la forme d'une jeune femme dont le corps est intimement lié à un arbre, principalement un chêne³⁹³. Selon la mythologie, les dryades sont nées avec les arbres qu'elles habitent et meurent lorsque l'arbre périt. Leur métamorphose et leur dépendance à l'arbre renforcent cette idée d'une fusion entre le féminin et la nature, un thème récurrent dans l'œuvre de Delvaux.

Esprits de la nature, elles incarnent la beauté, la fécondité et une forme de sagesse sauvage³⁹⁴. Dans l'œuvre de Delvaux, ces figures prennent une dimension particulière : elles apparaissent immobiles, statufiées, figées dans une éternité silencieuse. Leur présence semble suspendue dans le temps, comme si elles étaient prisonnières d'un sort ou d'un rêve³⁹⁵. Si elles évoquent la féminité idéalisée et l'inspiration, à l'instar des muses, les dryades de Delvaux sont aussi des figures de distance et d'étrangeté. Leur immobilité renforce leur inaccessibilité : elles sont là, présentes, mais définitivement hors d'atteinte, mystérieuses et muettes. Ainsi, elles incarnent une tension entre le vivant et l'inanimé, entre la proximité physique et l'impossible contact – une vision profondément onirique et mélancolique de la femme. Bien que figées dans une immobilité presque minérale, les dryades conservent leur pouvoir fécondant et demeurent un symbole puissant de fertilité³⁹⁶.

³⁹² CISCO [en ligne], *Alfred de Vigny*, disponible sur https://crisco4.unicaen.fr/verlaine/index.php?navigation=textesauteurs&auteur=VIG_1&code_text=VIG8&choix_liste=, consulté le 23 avril 2025.

³⁹³ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 160.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ SPAAK, Claude, *Monographies de l'art belge : Paul Delvaux*, Anvers, De Sikkel, 1948, p. 11.

³⁹⁶ ÇAY BATUR, Meral, “Symbols in the paintings of surrealist painter Paul Dlevaux” dans *The Turkish online journal of design, art et communication*, 2021, p. 927.

Dans l'univers de Delvaux, la solitude des femmes s'intensifie à mesure que leurs formes et leurs corps se transforment en entités hybrides. Ces femmes nues, comme figées dans une attente infinie, sont parfois englouties par la nature elle-même. La métamorphose devient une évidence : les corps humains se confondent avec la végétation³⁹⁷. Les femmes ne sont plus seulement des figures de désir, mais des symboles de l'union entre l'humain et le végétal³⁹⁸. Les couronnes de fleurs, les robes de racines et de lianes accentuent cette fusion. Leurs corps deviennent un prolongement du paysage, une part intégrante de cette nature qui les englobe sans retour. Les nœuds roses et les parures précieuses des hétaïres ne sont plus qu'un ornement fragile dans cette transformation, où la féminité elle-même s'efface au profit de la végétation qui les étirent³⁹⁹.

La première œuvre de Paul Delvaux à aborder de manière manifeste cette thématique est *La Naissance du jour* de 1937 (fig.102), où Delvaux y introduit une transformation marquée. Quatre femmes, dont les jambes se transforment en racines et en troncs d'arbres, incarnent la lente mais inexorable évolution de la nature qui les engloutit⁴⁰⁰. Elles sont immobiles, comme des êtres figés dans une immobilité ancestrale, tandis qu'une autre femme, courant dans un décor anachronique, cherche à s'échapper de cet inévitable destin⁴⁰¹. Les racines qui montent le long de leur corps symbolisent cette intrusion de la nature dans le domaine de l'humain, conférant aux figures féminines une dimension mystique et intemporelle⁴⁰². Cette toile reprend plusieurs éléments déjà présents dans l'œuvre de Delvaux, tels que le nœud rose ou le miroir, mais aussi certaines figures : une vestale en mouvement et un homme en costume en arrière-plan. Cependant, ce sont les dryades au premier plan qui occupent le rôle principal. Elles sont ici profondément enracinées, comme un tronc qui s'enfonce dans la terre, prenant vie ou se fanant dans un instant qui semble suspendu dans le temps⁴⁰³.

³⁹⁷ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 188.

³⁹⁸ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 41.

³⁹⁹ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 192.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 85.

⁴⁰¹ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 13.

⁴⁰² EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 80.

⁴⁰³ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 75.

L'année suivante dans *L'Appel de la nuit* (**fig.103**) ces figures de dryades réapparaissent, mais dans une représentation inversée de leur immobilité initiale. Désormais, elles ne sont plus enracinées dans le sol, mais retenues par leur chevelure, laquelle se change en lierre, prolongeant ainsi leur attachement au monde végétal sous une forme nouvelle et symboliquement chargée⁴⁰⁴. Elles sont, en quelque sorte, piégées par leur propre beauté, dans un monde restreint où elles se résignent à vivre sans changement. L'idée de la métamorphose prend une tournure de réclusion, accentuée par l'immobilité de ces figures figées, à l'exception de celles qui interagissent timidement. Même chose dans *La Ville endormie* de 1938 (**fig.60**), où ces dryades se trouvent emprisonnées par leur chevelure de lierre. Elles ne bougent plus. Là se trouve leur beauté immuable, elles sont condamnées à rester immobile, exposant leur transformation aux yeux de tous⁴⁰⁵. De plus, le lien est établi avec le chapitre précédent par la femme couverte d'un drapé. Elle se transforme également. On ne voit déjà plus son visage.⁴⁰⁶

Les métamorphoses végétales s'étendent aussi dans *L'Éveil de la forêt* en 1939 (**fig.104**), où des femmes dansent parmi des arbres et des fougères, accompagnées d'un jeune flûtiste hermaphrodite. La chevelure feuillue de certaines de ces femmes incarne l'idée d'un lien indéfectible entre le féminin et la nature, un corps humain qui devient un prolongement de l'arbre, de la fleur, de la forêt⁴⁰⁷. Un jeune homme apparaît dans une feuille qui s'ouvre telle la Vénus de Botticelli⁴⁰⁸. Ces femmes, métamorphosées, semblent figées dans une danse immobile, une transgression silencieuse des frontières entre l'humain, l'animal et le végétal. Les dryades enlacent les arbres tels leurs compagnons éternels ou leur forme en devenir.

À partir de *La Naissance du jour*, œuvre dans laquelle Paul Delvaux adopte pleinement la figure de la dryade, cette dernière devient un motif récurrent qui jalonnera l'ensemble de sa carrière artistique. Cette fascination pour la mythologie grecque, notamment par son admiration pour Homère, trouve un écho dans l'œuvre de Delvaux, où la femme et la nature se fondent en une même beauté éternelle. L'œuvre *L'Homme de la rue* (**fig.31**) présente une femme hybride, vivante encore dans son enveloppe charnelle, mais déjà engloutie par un lierre qui l'enserre, la lie et la transforme progressivement en une statue végétale. Le geste d'offrande qu'elle fait avec

⁴⁰⁴ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 81.

⁴⁰⁵ ÇAY BATUR, Meral, "Symbols in the paintings of surrealist painter Paul Dlevaux" in *The Turkish online journal of design, art et communication*, 2021, p. 927.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ DE BOCK, Paul-Aloïse, *op.cit.*, p. 85.

⁴⁰⁸ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 101.

une main, tout en cachant son sexe de l'autre, renforce cette idée de soumission à la nature et à un destin immuable, une idée qui trouve un prolongement dans *La ville endormie*. Les femmes du tableau, telles des statues de pierre, sont figées dans une atmosphère de dévotion et d'isolement. Leurs corps, recouverts de lierre, sont comme des sculptures vivantes, comme des fragments de mythes et de métamorphoses⁴⁰⁹. Outre le lierre, des fleurs peuvent également symboliser l'emprisonnement de ces beautés, comme dans *Pygmalion* (fig.22), où une dryade est capturée par une grande fleur rose pâle. Cette image, à la manière de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, évoque la sensualité et la perversion, des thèmes récurrents dans ses écrits⁴¹⁰. La femme ainsi représentée pourrait incarner cette figure baudelairienne, à la fois sublime et condamnée, figée dans une beauté éternelle. Plus tardivement et de façon surprenante, dans l'étude préparatoire de *La Fin du voyage* en 1968 (fig.105), Delvaux envisageait une dryade, un être mi-femme, mi-arbre, dont la chevelure de lierre se serre autour d'elle, capturant l'essence même du végétal⁴¹¹. Mais dans l'œuvre finale (fig.106), il choisit plutôt de représenter une héraïre, figée dans l'attente, dont la posture solitaire reflète une toute autre forme de contemplation et de résignation. Sa chevelure de lierre est à peine perceptible. Cette évolution dans l'œuvre de Delvaux, du végétal vers la pure attente figée, montre bien la tension entre la nature et la féminité, entre l'immuabilité et le mouvement.

Les figures de dryades apparaissent à de multiples reprises dans l'œuvre de Paul Delvaux. On les retrouve notamment dans *Paysage au violoniste* (fig.107), où elles sont représentées en groupe, baignées de lumière solaire, ou encore dans *L'Annonciation* (fig.108), où l'une d'elles assume le rôle de la Vierge⁴¹². Porteuses d'une dimension végétale et d'un souffle de liberté, elles introduisent une forme de vitalité organique dans un univers souvent structuré et contraint par l'architecture. Toutefois, il convient de ne pas négliger un aspect fondamental : ces figures demeurent irrémédiablement prisonnières de leur condition. Fixées à jamais dans la composition picturale, elles s'enracinent symboliquement par les jambes ou la chevelure, scellées dans l'éternité du monde de Paul Delvaux.

⁴⁰⁹ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 17.

⁴¹⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Larousse, 2006.

⁴¹¹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 172.

⁴¹² SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 194.

V. Les hommes : témoins et distants

A. L'homme solitaire

Les grands thèmes de l'œuvre de Paul Delvaux – l'Amour, la Solitude et la Mort – se dessinent comme les fils conducteurs de son univers pictural⁴¹³. Dans cet ensemble, l'homme incarne principalement la solitude. Il devient, dans les toiles du peintre, une figure moins stable que la femme, en constante évolution, plus sujette aux métamorphoses. Si l'homme anonyme, cher à Magritte, représente une absence d'identité, chez Delvaux, il prend une charge d'incompréhension et d'isolement social, une sorte de cloisonnement⁴¹⁴. Delvaux dira : « Quand je fais un tableau je ne pense pas à cela mais c'est la résultante. Et quand j'ai fini mon tableau je m'en rends compte : Tiens en effet les personnages sont muets, ils ne se connaissent pas, ils passent l'un à côté de l'autre. Si je fais mon tableau c'est pour arriver à ce résultat du silence, de l'immobilité et de la solitude »⁴¹⁵. Paul Delvaux exprime les effets du silence et de la solitude à travers la représentation de la figure masculine. Au début de sa période surréaliste, l'homme est quasiment exclu des œuvres, une absence qui souligne l'intensité des moments et des univers exclusivement féminins. Ce n'est qu'à partir de 1939 que l'homme apparaît dans les compositions de Delvaux, mais toujours dans une posture de compagnon lointain, presque spectateur⁴¹⁶. Il semble rester étranger, à distance des scènes d'intimité et de tendresse qui dominent l'atmosphère féminine, ce qui confère à sa présence une certaine froideur. L'homme, dans cet univers, n'est jamais au centre de la scène, il se tient en retrait, comme une figure spectrale, décalée par rapport aux femmes qui, elles, occupent l'espace de l'œuvre.

⁴¹³ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 187.

⁴¹⁴ *Idem*, p. 192.

⁴¹⁵ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 26 avril 2025.

⁴¹⁶ BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : l'homme qui aimait les trains*, Gand, Snoek, 2019, p. 82.

Il existe cependant une œuvre où l'homme et la femme se retrouvent et s'enlacent : *La Joie de vivre* de 1938 (**fig.109**). Les femmes dans l'œuvre de Delvaux sont des amies fidèles, compatissantes ; elles viennent à l'aide de l'homme⁴¹⁷. Ses parents sont tous les deux décédés au moment où il peint ce tableau. L'artiste délivre dans ses compositions ses obsessions sexuelles et, plus tard, dans l'apaisement d'une deuxième union heureuse, les images plus sereines d'une paix difficile dans un monde absurde⁴¹⁸. Est-ce la période et les tumultes de l'artiste qui permettent à *La joie de vivre* de voir le jour et de faire transparaître un contact, une étreinte entre l'homme et la femme ? Cependant, il ne s'agit pas d'une récurrence dans l'œuvre de Paul Delvaux, l'homme étant séparé à tout jamais d'une compagnie féminine.

1. L'homme de la rue, l'homme au chapeau melon

« Partagé entre le connu et l'inconnu, la réalité et le rêve, l'homme, incertain et méfiant de sa puissance, délaisse aveuglément les séjours les plus somptueux pour une routine obscure et misérable. »⁴¹⁹

Dans les œuvres de Paul Delvaux, l'homme se fait souvent figure d'étrangeté et de distance. Il apparaît comme un observateur extérieur, presque déconnecté des scènes qui se déroulent autour de lui. Dans *L'Homme de la rue* (**fig.31**), par exemple, l'homme est légèrement en retrait, plongé dans la lecture de son journal, complètement indifférent aux événements qui l'entourent⁴²⁰. Ce retrait n'est pas accidentel, mais au contraire, il marque une rupture dans le flux émotionnel que les femmes de Delvaux suscitent. L'homme au chapeau melon, totalement absorbé par son quotidien, semble ignorer les séductions de la chair qui l'entourent⁴²¹. Il ne réagit pas à la sensualité des corps féminins ni à l'atmosphère onirique de la toile. Ce contraste brutal entre l'indifférence de l'homme et la rêverie contemplative générée par la toile est une caractéristique récurrente chez Delvaux⁴²².

⁴¹⁷ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 122.

⁴¹⁸ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacontti, 1967, p. 92.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 87.

⁴²⁰ RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 38.

⁴²¹ Catalogue du musée des beaux-arts de Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 2016.

⁴²² SCOTT, David, *Surrealizing the Nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 25.

Ce décalage est encore plus frappant dans *L'Entrée dans la ville* en 1940 (**fig.30**), où cet homme au même chapeau melon, indifférent au monde magique qui l'entoure, continue sa marche, absorbé dans la lecture de son journal⁴²³. Là encore, il marche sans se soucier des merveilles et des émois qui l'entourent, effaçant toute notion de participation active au tableau. L'homme semble en dehors du temps, observant le monde sans y être réellement présent, une attitude qui le place en décalage avec la beauté et la sensualité des figures féminines qui l'entourent. La toile présente également un autre personnage atypique dans l'œuvre du peintre : un homme presque chauve, doté d'une imposante moustache, occupé lui aussi à la lecture d'un journal.

Cette figure de l'homme, à la fois absente et présente, trouve également sa place dans *La Ville inquiète* (**fig.25**), une toile marquante où Delvaux capture l'angoisse de l'exode bruxellois pendant l'occupation⁴²⁴. *La Ville inquiète* est l'œuvre la plus fournie en personnages du travail de Paul Delvaux⁴²⁵. Pourtant, cet homme s'en détache. L'homme au chapeau melon, tel un spectre dans un monde dévasté, essaie de se frayer un chemin à travers la panique générale⁴²⁶. Bien que calme en apparence, son visage traduit une profonde intériorisation de la terreur et de l'angoisse, figé dans une quasi paralysie mentale. Comme le souligne Delvaux lui-même : « Parmi ces nus des deux sexes, troublé et comme éperdu, on peut voir un homme coiffé d'un chapeau melon, isolé dans le tableau et pourtant en faisant intrinsèquement partie. Qui est-ce ? Eh bien, un homme rencontré dans la rue ; il passait ici tous les jours, probablement un employé allant ou revenant du travail, peut-être un huissier ; il portait de grandes lunettes. Je l'ai observé plusieurs fois ; il m'impressionnait et, au moment où je peignis ce tableau, le personnage s'est imposé comme une évidence, et, sans doute, une nécessité. Au vrai, il s'est introduit dans la composition sans autre justification que celle-ci : au milieu de cette ville en proie à toutes les inquiétudes, cette ville bouleversée, la présence d'un homme quotidien accomplissant chaque jour la même besogne, parcourant chaque jour le même chemin »⁴²⁷. La présence de cet homme ordinaire, fidèle à sa routine quotidienne, contraste de manière saisissante avec la violence de la situation qui l'entoure, une violence qu'il semble ignorer ou, du moins, ne pouvoir affronter.

⁴²³ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 193.

⁴²⁴ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 89.

⁴²⁵ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 26 avril 2025.

⁴²⁶ EMERSON, Barbara, *op. cit.*, p. 97.

⁴²⁷ MEURIS, Jacques, *7 dialogues avec Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti, 1987, p.34.

Il est intéressant de noter que cette séparation entre les hommes et les femmes dans l'œuvre de Delvaux ne s'expliquait pas ainsi au début de sa carrière. Dans *Le Banc* (**fig.110**) par exemple, peint en 1926, l'homme et la femme sont des entités proches, égales⁴²⁸. Ils se rencontrent dans un cadre bucolique formant l'essence même de la composition. C'est à partir de 1939, et surtout après 1940, que l'homme devient une figure distante, un spectateur passif dans un monde où la sensualité féminine occupe une place centrale⁴²⁹.

Cette distance est frappante dans *Le Salut* (**fig.59**), où l'homme, habillé de son complet de velours noir et son chapeau boule, salue une femme à moitié nue⁴³⁰. Bien que la scène se déroule dans un environnement étrange et désert, avec une montagne volcanique en arrière-plan, l'homme reste une figure un peu décalée, presque absente de l'interaction⁴³¹. Le geste du salut semble plus mécanique que véritablement affectif, une salutation formelle qui s'oppose au climat de sensualité diffuse émanant de la femme. Cette tension entre la passivité de l'homme et l'intensité des femmes est d'autant plus visible dans *Abandon* (**fig.45**), où l'homme tourne le dos à une jeune femme nue étendue sur un tapis. La scène se charge d'une ambiguïté : est-ce de l'indifférence ou de la culpabilité qu'il manifeste en l'ignorant ainsi?

La figure de l'homme de la rue apparaît fréquemment dans l'œuvre de Paul Delvaux, vêtu de son costume, de son chapeau melon ou de sa canne, et il se positionne systématiquement en retrait, arborant une attitude indifférente. Cette silhouette marque de manière récurrente plusieurs tableaux de l'artiste, notamment ceux abordant le thème de la ville, tels que *Le Chemin de la ville* (**fig.24**), *L'Entrée dans la ville* (**fig.30**), *La Ville inquiète* (**fig.25**) ou *L'Aube sur la ville* (**fig.50**). L'homme représenté dans *Le Chemin de la ville* suscite une étonnante singularité, car il est montré de face, exprimant une identité clairement définie. Contrairement aux autres personnages vêtus de costume dans l'œuvre de Delvaux, qui apparaissent souvent de dos et se confondent les uns les autres, celui-ci se distingue, rapprochant ainsi son image de celle des figures de savants qui seront explorées ultérieurement. Il s'agit en effet du même personnage que celui figurant au premier plan dans *Phases de la lune I* (**fig.61**), ce qui permet d'établir un lien direct avec les figures de savants auxquelles il semble apparenté. Cependant, tout comme ses homologues, il poursuit son chemin en demeurant indifférent aux événements qui se

⁴²⁸ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 89.

⁴²⁹ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUBART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 110.

⁴³⁰ *Idem*, p. 16.

⁴³¹ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 89.

déroulent autour de lui. Son attitude semble marquée par une forme d'ignorance ou de détachement, comme en témoigne son regard fixé droit devant lui. Il esquisse même un geste qui pourrait traduire une forme d'incompréhension ou une légère attention, particulièrement lorsque qu'un autre homme se rapproche de lui, occupant ainsi l'espace de manière presque absurde, sans toutefois interagir réellement avec son entourage. Cette scène souligne une déconnexion entre l'individu et le monde qui l'entoure.

Ces figures masculines tracent leur parcours sinueux à l'arrière-plan des compositions mettant en scène des sirènes, s'en éloignant fréquemment, à l'instar de ce que l'on observe dans *Pygmalion*. Enfin, à travers ces différents tableaux, l'homme de Delvaux, qu'il soit dans un paysage idyllique ou dans un contexte de terreur, apparaît toujours comme une figure figée, un observateur silencieux, dans un monde que les femmes, elles, habitent pleinement, soit dans la sensualité, soit dans l'angoisse. C'est cette dichotomie qui fait la force du travail de Delvaux, une tension entre l'immobilité de l'homme et la dynamique féminine qui traverse toute son œuvre.

2. Les éphèbes

Dans l'œuvre de Paul Delvaux, l'homme prend également la forme d'un éphète, un jeune homme d'une beauté pure, sans faute, dont le corps semble aussi parfait que celui des femmes qui l'entourent⁴³². L'éphète, dans l'Antiquité grecque, désignait un jeune homme en période de transition entre l'adolescence et l'âge adulte, caractérisé par une beauté juvénile, souvent associée à une certaine idéalisation de la jeunesse⁴³³. Delvaux transpose cette figure mythologique dans ses toiles, où l'homme se présente souvent comme une silhouette inerte et passive, presque chaste dans son interaction avec les femmes qui, elles, occupent une place dominante⁴³⁴.

⁴³² SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 20.

⁴³³ GEHRKE, Hans-Joachim, « La guerre civile et le corps de l'éphète en Grèce ancienne » dans *Annuaire du Collège de France*, 2016, vol. 115, p. 874.

⁴³⁴ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 98.

Dans *L'Aube sur la ville*, un homme jeune, entièrement dénudé, se tient au premier plan, marchant sans destination précise. L'intimidation qu'il ressent face à la multitude de femmes qui l'entourent semble palpable⁴³⁵. À la différence de ces dernières, qui exhibent leurs formes, cet homme au corps longiligne et svelte semble discret et détaché, comme s'il ne voulait pas se mêler à la frénésie qui l'entoure⁴³⁶. Paul Delvaux dit lui-même qu'il peine à trouver une représentation masculine qui lui convienne. Le jeune garçon nu et son corps longiligne est moins présent dans le travail du peintre car ce dernier ne trouve pas la bonne manière de les peindre⁴³⁷. Cette même figure apparaît dans *La ville inquiète*, où, cette fois, la situation semble plus dramatique. Le jeune homme nu, pris dans la panique générale, esquisse un geste de protection, contrastant avec l'apathie de ses apparitions précédentes. On peut observer d'autres hommes, plus âgés dans cette scène dont leur apparence renforcée par des barbes brunes et cendrées, donne une nouvelle dimension à la représentation masculine. Il n'est également pas le seul nu masculin qui se trouve dans l'effervescence de la scène. À l'avant-plan droit, un homme nu, pensif, est dans l'attente d'un renouveau. Il est cependant plus âgé que les éphèbes généralement représentés dans l'œuvre de Delvaux.

Dans le cadre urbain de *L'Entrée dans la ville*, un jeune garçon apparaît au premier plan, lisant son journal torse nu. Il porte un pantalon marron qui tombe bas sur ses hanches. À l'instar de l'« homme de la rue », il semble entièrement absorbé par sa lecture⁴³⁸. Toutefois, dans son cas, il ne s'agit pas d'un simple journal, mais vraisemblablement d'une carte, suggérant une forme d'analyse plus qu'une lecture passive. De plus, cela suggère également que le jeune homme essaye de se frayer un chemin dans le monde qui l'entoure, au contraire de son comparse en costume qui ne fait qu'y passer, sans y prêter attention⁴³⁹.

L'Éphèbe de Delvaux n'est pas toujours une figure totalement passive. Dans *Le Récitant* (fig.111) de 1937, deux jeunes hommes nus occupent le centre de l'œuvre. L'un, de face, regarde au-delà du cadre, tandis que l'autre lui tourne le dos, marchant à l'extérieur du

⁴³⁵ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 138.

⁴³⁶ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 27.

⁴³⁷ DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 26 avril 2025.

⁴³⁸ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 94.

⁴³⁹ SCOTT, David, *Surrealizing the nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 5.

champ de vision. Le premier semble scruter un endroit invisible, comme si une femme pouvait se trouver là, hors du tableau, observée dans un miroir qui capte à la fois son reflet et celui d'un autre jeune homme nu, en arrière-plan. Cette ambiguïté crée une tension mystérieuse : la présence féminine dans ce tableau n'est que suggérée, un reflet de la réalité qui perturbe l'harmonie apparente. Le sexe masculin est rarement montré de manière aussi frontale que le sexe féminin dans les œuvres de Delvaux. Même lorsque les hommes sont représentés nus, leur intimité est souvent partiellement dissimulée, que ce soit par un drapé ou un croisement de jambes. Ce souci de préserver une forme de pudeur, de dissimulation, contraste avec l'exposition plus directe de la nudité féminine. Dans *Le Récitant*, cette dynamique est renforcée par un miroir où le sexe féminin est plus explicitement représenté⁴⁴⁰.

L'œuvre *La Visite* (**fig.112**) de 1939, qui a provoqué une vive polémique, illustre parfaitement la relation complexe entre les sexes dans le monde de Delvaux. La toile présente une femme nue, l'attribut classique de la courtisane, observant un jeune garçon nu qui entre dans la pièce. Ce tableau a été mal interprété lors de son exposition en 1962, ce qui a conduit à son retrait temporaire, le qualifiant d'atteinte aux bonnes mœurs⁴⁴¹. Pourtant, ce mélange d'innocence et de nudité féminine n'est pas anodin. Paul Delvaux semble jouer sur l'ambiguïté des relations entre les jeunes hommes et les femmes, défiant les conventions sociales et morales de son époque⁴⁴², faisant écho également à sa propre histoire.

Dans la version la plus tardive du *Musée Spitzner* (**fig.6**), le jeune garçon se tient dévêtu, derrière une femme qui s'offre à lui. Paul Delvaux introduit cet éphèbe au centre de ce porche à l'abris de la nuit étoilée. Dans le coin inférieur droit sont peintes cinq figures inspirées de personnages bien connus de Delvaux : Emile Salkin, Gérard Bertouille, Paul-Gustave Van Hecke, Yvan Denis et Olivier Picard⁴⁴³. Cette association du squelette et du jeune garçon se retrouve dans *La Ville rouge* (**fig.113**) de 1944⁴⁴⁴. De manière similaire, *Le Canapé vert* (**fig.114**) met en scène un jeune éphèbe assis sur un canapé de velours vert, au centre d'un décor antique. Ce jeune homme, placé en parfaite harmonie avec les figures féminines, se trouve dans un espace de transition entre le monde extérieur et intérieur, entre la nature et

⁴⁴⁰ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 89.

⁴⁴¹ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Musée des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 70.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Lacont, 1967, p. 119.

⁴⁴⁴ *Idem*, p. 124.

l'architecture, entre l'innocence et l'érotisme. Il est allongé, se relève et s'appuie sur son coude. Le choix d'un décor à l'antique, avec des éléments aussi décalés qu'un temple évoquant celui de Zeus à Olympie, sert à accentuer le caractère irréel et poétique de la scène⁴⁴⁵. Dans cette œuvre, Delvaux n'hésite pas à mêler les époques et les symboles, abolissant ainsi les frontières traditionnelles du temps et de l'espace, pour créer une sorte de monde à la fois intemporel et profondément onirique.

Il existe une œuvre dans laquelle l'éphèbe et l'hétaïre entrent en contact. Dans le plan intermédiaire de *La Ville lunaire* peinte en 1944 (**fig.115**), une femme effleure les cheveux d'un jeune homme, qui semble accueillir ce geste sans résistance ni malaise. Ce type d'interaction, rare et subtile, invite à une analyse approfondie des dynamiques entre les figures féminines et masculines dans l'œuvre de Delvaux, afin d'en saisir toute la portée symbolique et émotionnelle.

Bien plus rare dans l'œuvre de Paul Delvaux, la figure de l'éphèbe se distingue tant par sa rareté que par la singularité de la place qu'elle occupe au sein des compositions. Sa présence, toujours inattendue, se manifeste dans des contextes variés, échappant à toute systématisation. Elle pourrait constituer une empreinte intime du peintre, désireux de représenter de jeunes hommes aux côtés de figures féminines idéalisées — une aspiration peut-être entravée par l'autorité maternelle durant son enfance. Si de telles hypothèses relèvent du domaine spéculatif, faute de témoignages explicites, il demeure indéniable que l'univers pictural de Delvaux se prête à ce type d'interprétation, tant il mêle mystère, désir et introspection.

⁴⁴⁵ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Musée des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 138.

B. L'homme et ses interactions

Chez Paul Delvaux, l'homme apparaît souvent comme une figure solitaire, évoluant dans des espaces où il semble en quête de connexion. Cependant, ses tentatives d'interaction se révèlent fréquemment à sens unique, notamment dans ses relations avec les femmes, qui restent indifférentes ou l'ignorent. À côté de cela, l'homme interagit aussi parfois au sein d'un groupe homogène, parmi des figures masculines ou des personnages qui lui sont proches, où il trouve un semblant d'échange, mais sans véritable ouverture vers l'autre. Ainsi, l'homme chez Delvaux oscille entre des moments de solitude et des tentatives d'interactions, souvent marquées par une asymétrie ou des interactions qui restent teintées d'un cadre uniquement masculin.

1. Les hommes et les femmes : relation à sens unique

« Les superbes compagnes de Delvaux ont peut-être la tête vide et les sens anesthésiés, mais quelque chose en elles de plus fort que l'inconscience, les pousse à chercher perpétuellement l'Autre.»⁴⁴⁶

Dès ses premières œuvres surréalistes, Paul Delvaux esquisse une dynamique de relations à sens unique entre ses personnages masculins et féminins. Il faut en effet attendre 1934 pour que les personnages de son œuvre communiquent par des gestes⁴⁴⁷. C'est cependant une relation déséquilibrée qui trouve un parfait exemple dans *Le Paravent* de 1935 (**fig.116**). Dans cette toile, un intérieur minimaliste, composé de deux chaises et d'un paravent, met en scène une femme debout, les mains sur les hanches, sa robe tombant au sol mais restant encore formée. Elle attend un homme, qui n'est visible que par la nuque et les épaules, caché derrière le paravent⁴⁴⁸. Ce dernier, symbole d'une barrière insurmontable entre les deux, renforce l'idée d'une séparation nette et irréconciliable. La position de la femme, prête à recevoir l'homme, contraste avec l'impossibilité de cette rencontre, marquée par la présence d'un obstacle visible et matériel.

⁴⁴⁶ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 200.

⁴⁴⁷ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 29.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 63.

Un autre exemple frappant de cette relation unilatérale est *Le Salut* (1938), où l'homme de la rue, identifiable par son chapeau melon, esquisse un geste de salut envers une jeune femme. Vêtue d'un drapé qui commence à tomber et à dévoiler ses courbes, elle semble demander l'attention, mais l'homme, avec politesse, évite son regard et s'éloigne sans chercher à la rejoindre⁴⁴⁹. Ce geste, loin de marquer une interaction ou une rencontre, témoigne d'une certaine indifférence, une réponse à une demande de tranquillité plutôt qu'une invitation à la proximité⁴⁵⁰.

L'idée de l'érotisme comme perturbation, une force qui dépasse la raison et perturbe l'ordre établi, est aussi présente dans l'œuvre de Delvaux⁴⁵¹. Dans ses toiles, l'érotisme devient une rupture avec la logique rationnelle, une remise en question des normes qui sous-tendent le surréalisme, et pourtant, cette érotisation reste un facteur de séparation entre les sexes, plutôt qu'un vecteur de rapprochement. « Qu'est-ce que l'érotisme, sinon un facteur de perturbation dans la vie des hommes et, par-là, une force capable de dépasser la raison et de violer les attitudes que le surréalisme déteste ? »⁴⁵². Dans *L'Abandon* (1964), Delvaux pousse cette relation à sens unique à son paroxysme. L'homme, vêtu d'un costume noir, tourne le dos à une femme allongée sur le sol. Celle-ci ne semble pas en détresse, mais plutôt dans un état de relaxation, comme une vénus qui se prélasser dans son propre monde. L'homme, absorbé par son propre regard vers un balcon, semble indifférent au corps féminin qu'elle offre. Ce rejet est accentué par la posture de l'homme, mais aussi par la présence d'autres femmes qui, elles aussi, semblent hors de portée de celui-ci, ajoutant à l'impression d'une profonde distance entre les personnages⁴⁵³.

Au fur et à mesure des années, Delvaux abandonne toute tentative de communication entre hommes et femmes⁴⁵⁴. À partir de 1942, les hommes dans ses toiles deviennent des figures solitaires, souvent en retrait, comme on peut l'observer dans *Proposition diurne* de 1937 (**fig.70**). Dans cette œuvre, un homme nu, debout et dans une pose théâtrale, tend la main en direction d'une femme qui l'ignore complètement, absorbée dans son propre reflet, un miroir à

⁴⁴⁹ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 15.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 47.

⁴⁵² EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 229.

⁴⁵³ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *op.cit.*, p. 51.

⁴⁵⁴ BANU, Georges et al., *Paul Delvaux dévoilé*, Heule, Snoeck, 2014, p. 42.

la main⁴⁵⁵. Bien que le titre *Proposition diurne* semble suggérer une tentative de communication ou d'approche, la femme, indifférente, continue de s'admirer dans le miroir, laissant l'homme dans l'incompréhension⁴⁵⁶. Cette scène, où l'homme se trouve dans un décor figé et presque apocalyptique, avec des arcades effondrées et une végétation envahissante, symbolise le rejet total du désir masculin par la femme, qui reste enfermée dans son monde de contemplation⁴⁵⁷. À la fin des années 1950, dans *L'École des savants* (fig.27), cette impossibilité devient encore plus manifeste. Une femme, entourée d'hommes, semble pourtant totalement seule. Cette solitude qui caractérise ses personnages féminins se renforce au fil des années, en particulier dans les toiles des années 1960, où les femmes semblent résignées à leur propre disparition du monde des hommes et se transforment alors en statue⁴⁵⁸.

La mer, souvent présente dans les œuvres de l'artiste, symbolise également cet abîme entre les hommes et les femmes⁴⁵⁹. En 1964, *Les Adieux* (fig.117) montre une femme qui lève le bras en signe de bienvenue, mais les deux hommes à ses côtés lui tournent le dos, créant une séparation nette entre les personnages⁴⁶⁰. Le paysage marin qui s'étend derrière eux renforce cette idée de distance infinie. La mer, éternelle et insurmontable, vient rappeler l'impossibilité de toute véritable rencontre. Le thème du rendez-vous impossible est récurrent dans l'œuvre de Delvaux, marquant cette incapacité à créer des liens significatifs entre ses personnages masculins et féminins.

Les personnages masculins, au fil du temps, deviennent de plus en plus solitaires et détachés, dans des scènes où l'interaction avec les femmes est quasiment inexiste⁴⁶¹. Leur présence dans l'œuvre semble marquer l'échec de toute forme de communication humaine authentique. Ainsi, à travers une série d'œuvres marquantes, Paul Delvaux a su construire une vision où les relations humaines, et en particulier celles entre les sexes, sont mises en lumière par l'isolement, le rejet et l'impossibilité de véritable rencontre. L'érotisme, loin de rapprocher les individus, apparaît ici comme un facteur de séparation.

⁴⁵⁵ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 78.

⁴⁵⁶ *Idem*, p. 103.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 89.

⁴⁵⁸ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 172.

⁴⁵⁹ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 187.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

2. La solidarité masculine : les savants

« Le personnage de savant passionné et un peu pittoresque m'a toujours passionné ! Puis, un soir, j'ai repensé à ce savant avec attendrissement et j'ai tout à coup réalisé que ce souvenir de jeunesse – et Dieu sait si les souvenirs de jeunesse sont vivaces – pouvait prendre place tel quel dans un tableau, mais il devait, par son aspect étrange, conditionner le climat du tableau tout entier. J'avais donc choisi le sujet des Phases de la lune en concordance avec le caractère scientifique du personnage, mais comme il fallait « contrer » ce caractère trop austère et lui donner un sens universel, j'y ai ajouté des figures nues et un paysage qui le dépayrait quelque peu.»⁴⁶²

C'est en 1907 que Paul Delvaux découvre *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne, une lecture qui marquera à jamais son œuvre⁴⁶³. Il en reçoit un exemplaire le jour de sa petite communion⁴⁶⁴. Dès 1939, dans son tableau *Nocturne* (**fig.62**), apparaît la silhouette d'Otto Lidenbrock, le géologue du roman, inspirée d'une illustration d'Édouard Riou dans l'édition de 1867 (**fig.118**)⁴⁶⁵. Lidenbrock, un savant allemand, se lance dans une expédition vers le centre de la Terre après avoir décrypté un message codé d'un alchimiste du XVIe siècle⁴⁶⁶. Ce personnage devient progressivement une figure récurrente dans les œuvres de Delvaux, comme un souvenir persistant qui resurgit lentement dans sa mémoire. À plus de 90 ans, Paul Delvaux se rappelle encore l'essentiel de la description que donne Jules Verne du professeur : « il était grand et maigre et marchait à très grandes enjambées ; il avait une santé de fer. On disait de son très long nez qu'il attirait le limaille de fer. En fait, il n'attirait que le tabac, mais en grande quantité, il faut bien le dire. Ses yeux comme des billes roulaient dans ses orbites.»⁴⁶⁷ Dans les tableaux réalisés entre 1939 et 1942, Otto Lidenbrock apparaît de manière inerte, souvent plongé dans l'analyse d'un fossile, absorbé par la science, indifférent à son environnement et aux femmes qui l'entourent⁴⁶⁸. Cette figure, toujours indifférente aux femmes dénudées qui l'entourent, représente une constante dans l'œuvre de Delvaux : une scission claire entre le

⁴⁶² RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : Peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009, p. 18.

⁴⁶³ NEUMANN, Nicolas (éd.), *Paul Delvaux : maître de rêve*, Paris, Somogy Editions d'art, 2017, p. 46.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 47.

⁴⁶⁵ BRUTIN, Hugo, « Paul Delvaux : un portrait ; biographie ; profil d'un artiste » dans *Arts antiques auctions*, Bruxelles, 1996, p. 29.

⁴⁶⁶ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Musée des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 179.

⁴⁶⁷ CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 35.

⁴⁶⁸ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 101.

monde rationnel des hommes de science et le monde sensuel des femmes, confinées à un rôle secondaire, celui de la tentation ou du regard silencieux⁴⁶⁹. Dans *Nocturne*, par exemple, ses gestes sont implacablement focalisés sur ses recherches, tandis que les deux femmes nues jusqu'à la taille, inspirées du portrait *Gabrielle d'Estrée et une de ses sœurs* de l'École de Fontainebleau (**fig.119**), sont présentes en avant-plan⁴⁷⁰.

Lidenbrock constitue le personnage central de la série *Les Phases de la lune*, une série d'œuvres qui se consacrent presque exclusivement à la mise en scène de cette figure masculine empreinte de savoir. Présent dans *Les Phases de la Lune I* (**fig.61**), il observe intensément un fossile, une loupe à l'œil, ne prêtant aucune attention à la femme qui se dévoile à son balcon⁴⁷¹. Cette scène fait une nette distinction entre le savant, absorbé par ses connaissances, et la femme, dont la sensualité semble totalement ignorée par l'homme de science. Delvaux joue ici sur un contraste saisissant entre la science et la sensualité. L'homme de savoir, l'archétype du scientifique avec son nez busqué et ses lunettes, devient une sorte d'idéogramme figé, apparaissant inchangé dans ses œuvres suivantes, comme dans *L'École des savants* (**fig.27**) et *Les Astronomes* (**fig.120**)⁴⁷². Dans ces œuvres, la séparation entre les hommes, absorbés par leur savoir, et les femmes, reléguées à des rôles passifs ou spectateurs, est marquée. *L'École des savants* représente de manière évidente l'isolement émotionnel des femmes face au monde des hommes et de la science⁴⁷³. Dans *Les Phases de la Lune II* (**fig.63**), Delvaux inverse les positions : la femme est assise à gauche, tandis que Lidenbrock, toujours dans la même posture indifférente, se trouve à droite⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 26.

⁴⁷⁰ NEUMANN, Nicolas (éd.), *Paul Delvaux : maître de rêve*, Paris, Somogy Editions d'art, 2017, p. 46.

⁴⁷¹ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 101.

⁴⁷² VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 193.

⁴⁷³ EMERSON, Barbara, *op.cit.*, p. 175.

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 103.

Cette inversion est de nouveau perceptible dans *Le Congrès de 1941* (**fig.121**), où les positions des personnages se réorganisent dans un tableau de tensions silencieuses⁴⁷⁵. Dans *Les Phases de la Lune III* (**fig.122**), l'œuvre introduit une variante : Lidenbrock se tourne cette fois dos à la femme et tient entre ses mains une coquille d'ammonite, un élément directement inspiré des illustrations de Jules Verne⁴⁷⁶. L'isolement du savant continue à dominer, malgré les variations de composition.

Dans ses œuvres plus tardives, Delvaux introduit un nouveau personnage, Palmyrin Rosette, un astronome de l'univers de Jules Verne, figure tirée de *Hector Servadac*, daté de 1877 (**fig.123**)⁴⁷⁷. Rosette, bien que physiquement plus petit et moins maigre que Lidenbrock, partage avec lui une ressemblance frappante et est représenté dans des attitudes similaires. *L'hommage à Jules Verne* de 1971 (**fig.68**) réunit les deux savants, Lidenbrock et Rosette, dans un décor évoquant l'univers de Verne, où ils semblent à nouveau indifférents à la présence féminine qui les entoure. Ce tableau, comme tant d'autres, met en lumière un monde de savoir fermé, centré sur l'isolement des hommes et leur indifférence au monde extérieur⁴⁷⁸. Ils sont tous les deux dans un passage couvert qui débouche sur la mer et au loin on aperçoit un navire qui s'éloigne, symbole bien choisi de l'œuvre de Jules Verne⁴⁷⁹. La présence de Lidenbrock dans l'œuvre de Delvaux est constante, souvent en interaction avec d'autres savants dans des atmosphères feutrées. Dans *Les Astronomes*, Lidenbrock, loin de sa posture habituelle d'observateur isolé, semble écouter son collègue. Ces hommes sont réunis, à l'abri des regards, discutant entre eux des mystères de l'astrologie⁴⁸⁰. Une femme, quasiment toujours en retrait, semble ici reléguée au statut de spectatrice, non seulement dans *Les Astronomes* mais aussi dans des tableaux comme *L'École des savants* ou *Les Phases de la Lune*⁴⁸¹. Cette constante interaction entre savants, tout en restant une communauté entre hommes, révèle un univers d'élitisme intellectuel où le féminin est marginalisé.

⁴⁷⁵ *Les mondes de Paul Delvaux*, Liège, La Boverie/Musée des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025, p. 179.

⁴⁷⁶ EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985, p. 103.

⁴⁷⁷ DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux, l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967, p. 26.

⁴⁷⁸ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 174.

⁴⁷⁹ *Les mondes de Paul Delvaux*, op.cit., p. 180.

⁴⁸⁰ *Idem*, p. 181.

⁴⁸¹ SOJCHER, Jacques, op.cit., p. 170.

Il convient également de souligner qu’Otto Lidenbrock peut parfois se retrouver seul dans ses rêveries. Cela se manifeste notamment dans *Une rue la nuit* (fig.96) où il apparaît entièrement absorbé par ses pensées, plongé dans une étude intense et une curiosité presque maladive. Cette solitude, ainsi que la passion dévorante qui en découle, suscite une forme d’envie, tant il semble se fondre dans une tranquillité propice à l’approfondissement de son univers intérieur. Son reflet, visible dans le miroir adjacent, constitue une astuce fréquemment employée par Paul Delvaux pour étendre et démultiplier les espaces clos, créant ainsi une illusion d’infini.

À travers ces différentes œuvres, Paul Delvaux continue de mettre en scène un monde où les hommes de science, symbole du savoir et de la raison, sont isolés dans leur quête de vérité, tandis que les femmes, réduites à des figures de sensualité et de passivité, restent à la marge⁴⁸². Ces thèmes récurrents, explorés à travers des œuvres comme *Les Phases de la Lune I, II, et III*, *Le Congrès*, *L’École des savants* et *Les Astronomes*, montrent comment Delvaux utilise les figures de Jules Verne pour commenter et questionner les relations entre science, savoir et genre, dans un univers où les hommes sont les seuls à détenir la vérité. Cette figure révèle, par extension, le caractère profondément personnel de l’œuvre de Paul Delvaux, témoignant d’une mémoire remarquable et d’une fidélité constante à son univers intérieur.

⁴⁸² NEUMANN, Nicolas (éd.), *Paul Delvaux : maître de rêve*, Paris, Somogy Éditions d’art, 2017, p. 47.

C. L'autoportrait : reflets cachés dans l'œuvre de Delvaux

Les autoportraits ne surprennent guère dans l'œuvre de Paul Delvaux, tant son art est marqué par une profondeur personnelle et une introspection constante. En effet, tout au long de sa carrière, l'artiste explore des thèmes liés à l'identité, à la perception de soi et à la place de l'individu dans le monde. Dans cette recherche de soi, Delvaux insère parfois des reflets cachés de sa propre image, des traces subtiles qui s'infiltrent dans ses compositions. Ces autoportraits, souvent dissimulés ou transformés, sont des fenêtres ouvertes sur la psychologie de l'artiste, où il laisse s'exprimer, à travers des métaphores visuelles et des symboles énigmatiques, des aspects de sa propre personnalité. C'est ainsi qu'il parvient à fusionner l'intime et l'universel, offrant au spectateur une vision à la fois personnelle et universelle de son propre être.

L'autoportrait, un motif récurrent dans l'œuvre de Paul Delvaux, reflète son désir profond d'incorporer sa propre image dans l'univers onirique qu'il crée⁴⁸³. Bien souvent, l'artiste s'intègre dans ses œuvres comme un spectateur, évoluant parmi d'autres personnages anonymes, contribuant ainsi à cette atmosphère d'isolement et de distance qui caractérise nombre de ses toiles⁴⁸⁴.

À travers une œuvre comme *La Ville endormie*, on aperçoit un autoportrait se dessiner à travers la posture d'un homme moderne observant, dans l'ombre, quatre femmes engagées dans un rituel étrange⁴⁸⁵. Il semble pris de stupéfaction devant cette scène surréaliste qui combine architecture classique et mysticisme, où il joue un rôle similaire à celui d'un spectateur perdu dans un monde irréel⁴⁸⁶. Cet homme, bien que dissimulé par l'ombre, demeure le centre silencieux de l'œuvre, une sorte de témoin énigmatique, qui ne cherche ni à intervenir, ni à se faire remarquer. Une autre œuvre, *L'Aube sur la ville* (fig.50), renferme également une représentation de l'artiste. Barbara Emerson écrit qu'il y aurait même deux autoportraits qui y sont possiblement cachés⁴⁸⁷. Le premier, l'homme au costume noir, palette et pinceau à la main, est interprété comme un autoportrait, une sorte de signature discrète de l'artiste dans son propre univers. Il suit la femme au chapeau de colombe et au drapé tombant, espérant voir son visage.

⁴⁸³ VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 192.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ ÇAY BATUR, Meral, "Symbols in the paintings of surrealist painter Paul Dlevaux" in *The Turkish online journal of design, art et communication*, 2021, p. 927.

⁴⁸⁶ SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991, p. 140.

⁴⁸⁷ *Idem*, p. 138.

Plus qu'un but, une obsession, arriver à rattraper cette femme et à ce qu'elle le regarde⁴⁸⁸. Il faut absolument qu'il voit le visage de celle-ci avant que celui-ci ne soit totalement recouvert⁴⁸⁹. Bien que certains critiques, comme Michel Butor, aient suggéré que ce personnage pourrait représenter un autre rôle, l'idée que Delvaux se soit glissé dans ses toiles sous des formes subtiles demeure plausible. Le second est le jeune homme nu affolé, apparu plus tôt dans *L'Entrée dans la ville*. Il est vrai, les jeunes garçons et les adolescents dans l'œuvre de Delvaux ajoutent une autre dimension à ses potentiels autoportraits, en particulier après la mort de sa mère, qui avait figé sa sexualité et ses liens émotionnels dans une sorte d'adolescence éternelle⁴⁹⁰. Des œuvres comme *La Visite* suggèrent la présence d'un jeune garçon, dont on pourrait imaginer qu'il reflète l'artiste lui-même, bien que cela demeure une hypothèse⁴⁹¹. Ce même personnage, portant sa palette et son pinceau, réapparaît l'année suivante, en 1941, dans *Le Songe* (**fig.124**). Discrètement introduit au premier plan, à gauche de la composition, il est possible de distinguer sa palette, son pinceau et ses yeux, qui semblent évoquer les grands yeux curieux caractéristiques de Paul Delvaux.

Ce mélange subtil entre représentations directes et indirectes de lui-même, à travers des personnages jeunes ou plus âgés, montre la manière dont Delvaux se cache et se dévoile à la fois, en offrant à son public une vision complexe et nuancée de son identité. Paul Delvaux raconte : « Un jour, alors que je me trouvais à Athènes avec mon épouse, j'ai fait un rêve assez extraordinaire. Je me réveillais non pas dans ma chambre d'hôtel, mais dans une immense pièce fermée par un rideau qui cachait une lumière éblouissante. Dans le coin de cette pièce, il y avait deux jeunes filles vêtues de longues robes blanches. Je me demandais ce que j'allais faire, perdu dans cette cité qui était une cité antique, deux mille ans avant notre époque. Je me suis habillé avec des vêtements de cette époque, j'ai mis des sandales comme celles que portaient les Grecs et je suis sorti de la pièce. Je me trouvais à un carrefour avec des bâtiments en marbre blanc. On voyait l'Acropole, très loin, sur un ciel tout noir. On voyait le Parthénon tel qu'il était à l'époque, rutilant de dorures avec des peintures rouges et bleues. Alors la fille de Périclès s'avança vers moi et me dit : « je vais vous conduire vers mon père » ; C'est à ce moment-là

⁴⁸⁸ BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & HOUART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975, p. 27.

⁴⁸⁹ *Idem*, p. 28.

⁴⁹⁰ *Idem*, p. 29.

⁴⁹¹ SCOTT, David, *Surrealizing the Nude*, Londres, Reaktions Books, 1992, p. 24.

que je me suis réveillé et que j'ai compris que ce n'était qu'un rêve »⁴⁹². Ainsi, le rêve que nous donne à voir le peintre pourrait constituer l'expression d'un inconscient longtemps refoulé, que le spectateur tente alors d'interpréter notamment à travers le tableau *l'Aube sur la ville* analysé plus tôt. L'autoportrait apparaît dès lors comme un autre mode d'expression par lequel cet inconscient parvient à façonner un univers profondément personnel, empreint d'une intense réflexion.

⁴⁹² CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004, p. 88.

CONCLUSION

Il serait illusoire de prétendre saisir pleinement l'œuvre de Paul Delvaux dans toute sa profondeur, tant cette dernière semble se dérober à toute tentative d'interprétation définitive. Le présent travail n'a donc pas cherché à passer en revue l'ensemble de ses toiles ni à analyser chacune des figures qui les peuplent, mais plutôt à offrir une lecture structurée, une forme de cartographie symbolique, destinée à guider le regard du spectateur à travers un univers à la fois cohérent et fragmenté. L'objectif n'était pas d'épuiser le sujet dans ses moindres détails, mais de proposer des choix éclairés afin d'orienter la lecture de celui qui souhaite s'imprégnier de l'œuvre de ce grand artiste. L'art de Delvaux se distingue par la liberté qu'il laisse à l'interprétation ; ainsi, cette recherche ne constitue qu'un regard parmi d'autres, une lecture partielle d'un imaginaire foisonnant. C'est sans doute l'une des singularités — voire des beautés — de l'univers delvalien : il invite sans cesse à la rêverie, à l'inachevé, à l'éternel retour du sens à reconstruire.

La classification esquissée dans cette étude vise à mettre en lumière les figures récurrentes qui peuplent l'œuvre de Delvaux, en exposant leur diversité tout en mettant en évidence leurs correspondances secrètes. Elle offre ainsi une grille d'interprétation, permettant de déceler, au sein de la complexité de l'œuvre, certaines constantes thématiques et iconographiques.

Les figures féminines, d'abord, se répartissent en deux grands ensembles : celles qui sont vivantes, inscrites dans une temporalité et une narration propre, et celles qui sont figées, suspendues dans une forme d'éternité poétique. Les premières prennent des formes variées : les Vénus allongées, à la fois sensuelles et inaccessibles, semblent poser les bases d'un érotisme calme et méditatif ; les vestales en procession, solennelles et hiératiques, évoquent un monde ancien, presque sacré, où le féminin porte mystère et rituel. Les héraïques, discrètement provocantes, oscillent entre suggestion et retenue, tandis que les sirènes, souvent énigmatiques, véhiculent une fémininité silencieuse et presque surnaturelle. À ces figures s'ajoutent les vieilles femmes, incarnant une sagesse intemporelle, et les jeunes filles de faubourg, liées au décor ferroviaire, qui deviennent à la fois témoins et incarnations nostalgiques d'un monde moderne en pleine mutation.

Face à ces femmes en mouvement, se dressent les figures féminines figées, comme absorbées dans l'immensité du tableau, immobiles dans une éternité sans issue. Les mannequins, avec leurs visages lisses, leurs corps inexpressifs et leurs teintes froides, semblent pétrifiées dans une immobilité choisie, refusant toute temporalité. Les dryades, quant à elles, sont littéralement englouties par le végétal qui les entoure : enfermées dans des prisons de nature, elles incarnent une fusion entre l'humain et le monde, dans une tension entre liberté et captation.

Les figures masculines se divisent également en deux grands groupes. D'un côté, se trouvent les hommes distants et solitaires, tels l'homme au chapeau melon, silhouette emblématique et impassible, indifférent à la présence des femmes, et le jeune éphèbe, fragile et rêveur, cherchant sa place dans un monde qui le dépasse. De l'autre côté, apparaissent les hommes en quête d'interaction. Ceux-ci tentent de se frayer un chemin dans la beauté féminine, souvent en vain, ou encore les hommes savants, plongés dans leurs recherches, absorbés par leurs travaux scientifiques — qu'ils soient géologues ou astronomes — et déconnectés du monde qui les entoure, comme s'ils appartenaient à un univers parallèle, intellectuel et clos.

Enfin, au-delà de ces figures plus ou moins identifiables, subsistent des présences cachées, des reflets ambigus de l'artiste, parfois à peine esquissés, que l'on pressent sans pouvoir pleinement nommer. Leur existence souligne la profondeur symbolique de l'œuvre de Delvaux: une œuvre où chaque silence, chaque ombre, chaque regard détourné peut contenir un fragment de vérité, sans jamais la livrer totalement.

Ce travail s'appuie sur une bibliographie riche, nuancée et disponible, qui a permis de mettre en lumière certains aspects de la pensée de Paul Delvaux en lien avec son œuvre picturale. Si plusieurs associations symboliques et thématiques ont pu être confirmées, d'autres demeurent enveloppées de mystère, à l'image de l'ambiguïté revendiquée par l'artiste lui-même. En se concentrant exclusivement sur la période surréaliste de Delvaux – généralement située à partir de 1934, date de sa découverte décisive de l'exposition *Minotaure* – cette étude a choisi un cadre temporel précis mais non restrictif.

L'œuvre prolifique de Paul Delvaux reste largement ouverte à des investigations futures. Il est d'ailleurs frappant de constater que chacune de ses toiles pourrait être abordée sous l'angle de lecture développé ici, tant les figures humaines y occupent une place centrale et signifiante. Une analyse plus large, englobant l'ensemble de sa production, ferait sans doute émerger d'autres types de personnages ou de rapports symboliques encore peu explorés, offrant ainsi la possibilité d'éclairer de nouvelles facettes de ce théâtre pictural et de mettre en lumière des acteurs restés jusqu'à présent dans l'ombre.

Ainsi, cette tentative de classification ne prétend ni à l'exhaustivité, ni à la vérité ultime. Elle propose simplement une lecture ordonnée d'une œuvre d'une richesse rare, dont la beauté réside précisément dans sa capacité à toujours échapper, à toujours recommencer.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES IMPRIMÉES

A. Ouvrages

BANU, Georges et al., *Paul Delvaux dévoilé*, Heule, Snoeck, 2014.

BASCH, Sophie et al., *Delvaux et le monde antique*, Paris, Édition Bai, 2009.

BUTOR, Michel, CLAIR, Jean & Houbart-WILKIN, Suzanne, *Delvaux : catalogue de l'oeuvre peint*, Bruxelles, Cosmos monographie, 1975.

BRASSEUR, Camille, *Paul Delvaux : L'homme qui aimait les trains*, Gand, Snoeck, 2019.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2023.

CANONNE, Xavier (dir.), *Histoire de ne pas rire*, cat.exp., Bruxelles, Fond mercator, 2024.

CANONNE, Xavier, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006.

CARELS, Guy & VAN DEUN, Charles, *Paul Delvaux : sa vie*, Koksijde - Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, 2004.

CASO, Paul, *Un siècle de peinture wallonne de Félicien Rois à Paul Delvaux*, Bruxelles, Rossel, 1984.

DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux : l'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967.

DEBRA, Maurice, *Promenades et entretiens avec Delvaux*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.

DEVILLERS, Virginie, *Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1992.

EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Anvers, Fond Mercator, 1985.

GATEAU, Jean-Charles, *Paul Éluard et la peinture surréaliste*, Genève, Skira, 1982.

GENAILLE, Robert, *L'art flamand*, Paris, Presse universitaires de France, 1965.

GHÈNE, Pierre, *Paul Delvaux raconte*, Nivelles, Éditions Havaux, 2004.

JADOT, Céline (dir.), *Paul Delvaux : empreintes intimes*, Amay, Château de Jehay, 2009.

MEURIS, Jacques, *7 dialogues avec Paul Delvaux*, Bruxelles, Lacontí, 1987.

MURRAY, Pénélope, *Qu'est-ce qu'une muse?*, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2008.

NEUMANN, Nicolas (éd.), *Paul Delvaux : maître de rêve*, Paris, Somogy Editions d'art, 2017.

NEVE, Laura (dir.), *Paul Delvaux : aux sources de l'œuvre*, Bruxelles, Racine, 2010.

POULLAIN, Christine (dir.) et al., *Paul Delvaux : le rêveur éveillé*, Heule, Snoeck, 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2007.

RÉMON, Régine (dir.), *Paul Delvaux : peintre des gares*, cat.exp., Liège, Édition Luc Pire, 2009.

ROBERT-JONES, Philippe, *Du réalisme au surréalisme : la peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Lacontí, 1969.

SCOTT, David, *Surrealizing the nude*, Londres, Reaktions Books, 1992.

SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux : ou la passion puérile*, Paris, Edition du Cercle d'art, 1991.

SPAAK, Claude, *Monographies de l'art belge : Paul Delvaux*, Anvers, De Sikkel, 1948

VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972.

B. Catalogues d'exposition

Catalogue du musée des beaux-arts de Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 2016.

Les mondes de Paul Delvaux, Liège, La Boverie/Palais des beaux-arts, 4 octobre - 13 mars 2025.

Les voies de la modernité, Bruxelles, Musée royaux des beaux-arts, 15 octobre - 13 février 2022.

Paul Delvaux, Rotterdam, Muséum boymans-van beuningen, 13 avril - 17 juin 1973.

II. SOURCES NUMÉRIQUES ET MULTIMÉDIAS

A. Interview

DANBLON, Paul, *Le monde intérieur de Paul Delvaux*, Watermael, RTBF, 1968, documentaire diffusé sur YouTube le 26 aout 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=8I6w2AhSo5M&t=666s>, consulté le 3 septembre 2024.

B. Site internet

World History Encyclopedia [en ligne], *Hétaïre*, disponible sur <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-19387/hetaire/>, consulté le 12 février 2025.

C. Articles en ligne

ADAMS, Alexander, « Le rêveur éveillé » dans *Apollo*, 1 juillet 2014.

BAUDOUIN, Diane, « Pureté et impureté des vestales » dans *Toria telle donne : concepire, generare, nascere*, 2021, vol. 17, P. 131-143.

BRUTIN, Hugo, « Paul Delvaux : un portrait ; biographie ; profil d'un artiste » dans *Arts antiques auctions*, Bruxelles, 1996.

ÇAY BATUR, Meral, “Symbols in the paintings of surrealist painter Paul Dlevaux” in *The Turkish online journal of design, art et communication*, 2021, p. 927.

GEHRKE, Hans-Joachim, « La guerre civile et le corps de l'éphèbe en Grèce ancienne » dans *Annuaire du Collège de France*, 2016, Vol. 115, P. 874-875.

MARRET, Xavier, « Paul Delvaux : Le temps suspendu » in *Vie des Arts*, t.17, 1973.

MESENS, E.L.T., « Le fantastique dans l'art belge : de Bosch à Magritte » dans *Les Arts plastiques*, n°15, 1954.

Un nouvel envol grâce à La route de Rome, Prospectus d'exposition, Saint-Idesbald, Fondation Delvaux, 2016, téléchargeable sur http://www.anaiscallens.com/presse/communique/La_Route_de_Rome_FR.pdf, consulté le 15 février 2025.

