

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 11: Holland

Artikel: Le peintre Bart van der Leek
Autor: Seuphor, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-82120>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

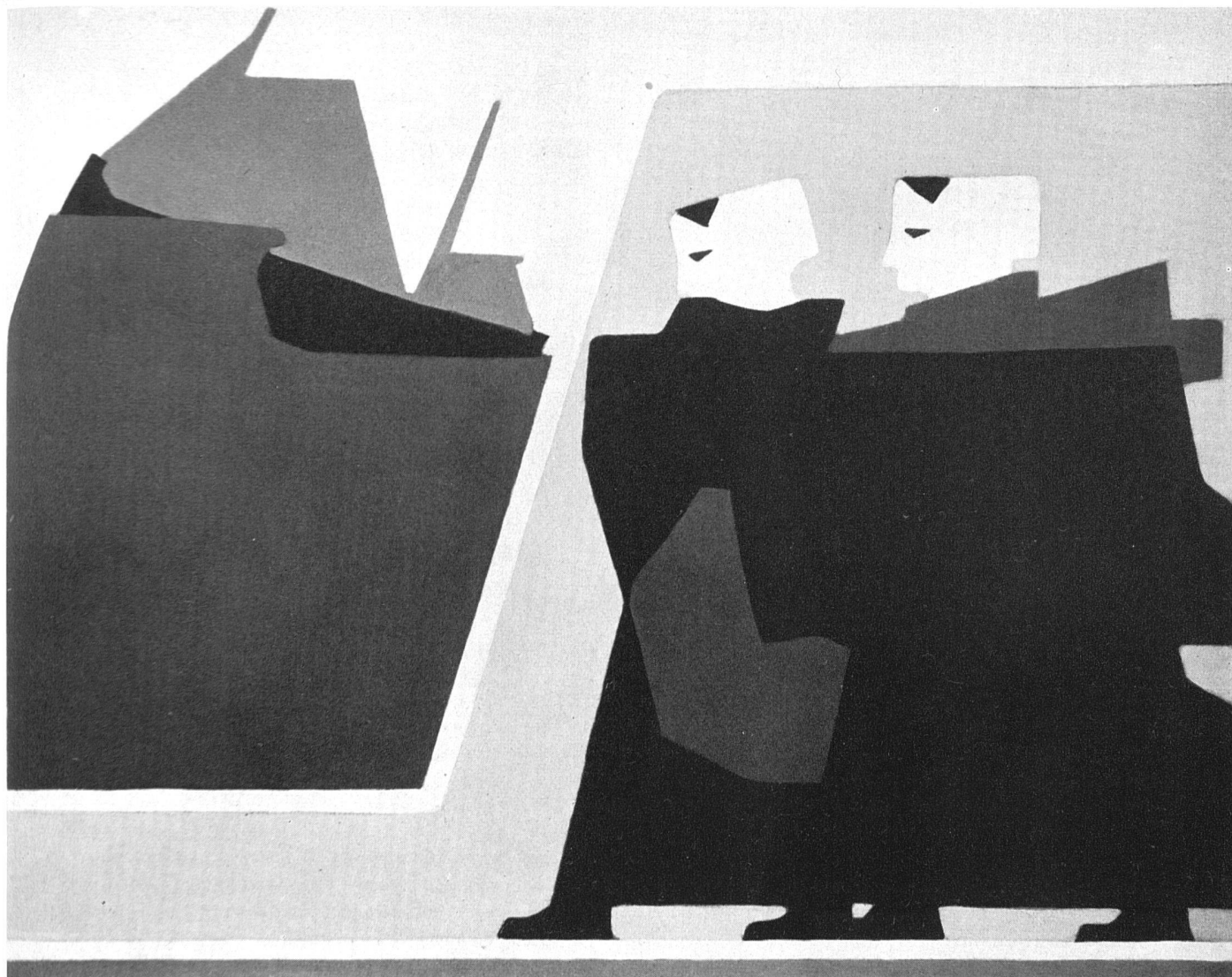
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Bart van der Leek, *Der Sturm*, 1916. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo | *La Tempête* | *The Storm*

Photo: A. Frequin, Den Haag

Le peintre Bart van der Leek

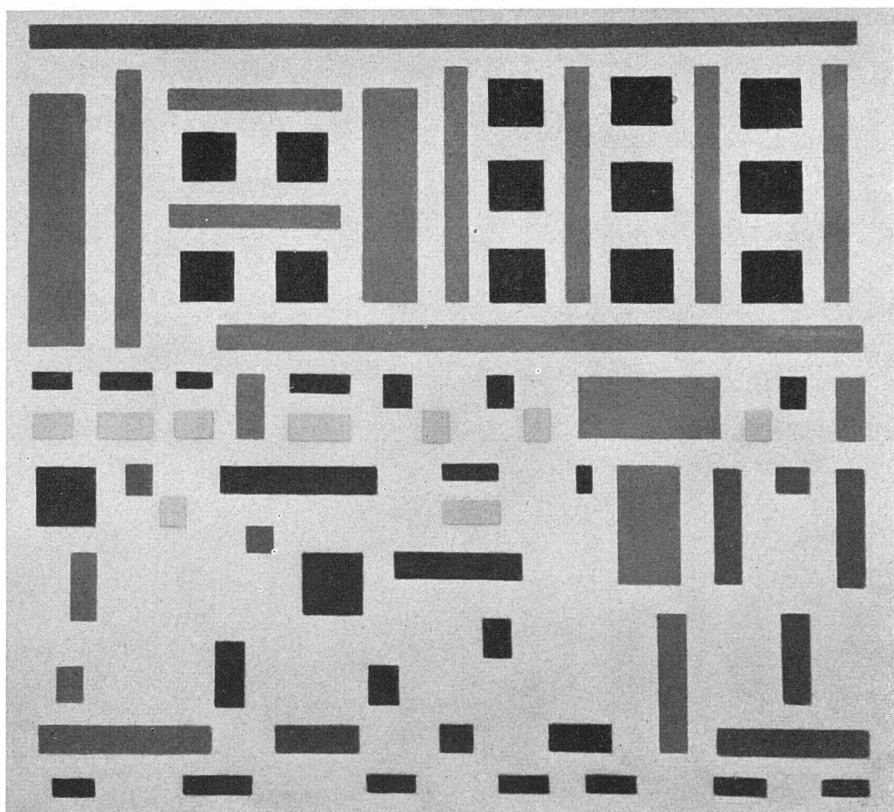
par Michel Seuphor

A mesure que le siècle avance on s'aperçoit que certaines dates, hier encore obscures ou discutées, apparaissent de plus en plus comme des carrefours d'idées, bientôt comme des centres d'attraction spirituelle dorénavant inévitables. Tel est le cas de l'année 1912 qui voit l'apogée du cubisme analytique, les premiers papiers collés de Braque et de Picasso, l'éclosion de l'Orphisme de Delaunay et, simultanément, à Munich, le *Blaue Reiter*. Tel est le cas aussi, pour la Hollande, de l'année 1917.

Plusieurs chemins ici se rencontrent, qui viennent de différents points géographiques et qui ont parcouru des

contrées de l'esprit fort dissemblables. L'évolution, antérieure à 1917, de Mondrian, van der Leek, Vantongerloo, Huszar et van Doesburg montre des personnalités très éloignées les unes des autres, des tempéraments d'artistes qui semblent ne devoir jamais se rencontrer. Or voilà qu'une idée commune les fait tous fusionner, pour un moment, dans une même activité: sous la direction habile de van Doesburg, *De Stijl* est créé.

Cette communion sera de courte durée, il est vrai, car van der Leek quittera le groupe presque aussitôt; Huszar et Vantongerloo ruent dans les brancards; quant à



Bart van der Leek, *Komposition 1917*.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otter-
loo | *Composition 1917*

Photo: A. Frequin, Den Haag

Mondrian, il cessera de collaborer à la revue en 1925, Doesburg ayant lui-même donné le signal de l'infidélité aux idées directrices du *Stijl* en fondant «l'Elémentarisme» où le rythme horizontal-vertical est remplacé par le rythme diagonal. Tel est, réduit à ses modestes proportions, le fameux «mouvement du *Stijl*» qui exerça une si grande influence sur les élites d'avant-garde et dont le nom, aujourd'hui encore, ne cesse de grandir, porté par le courant universel du prestige de Mondrian.

C'est lui, en effet, qui fut, dès 1917, le centre et le sommet du petit groupe, ses écrits théoriques, abondamment publiés par le *Stijl*, l'attestent avec une irrécusable autorité. Van Doesburg fut l'homme du risque, de l'entreprise audacieuse. Il remua beaucoup d'air en Europe jusqu'à ce qu'il allât mourir prématurément à Davos en 1931. Mondrian était d'une nature plus effacée, plus méditative, l'accent chez lui portait sur *l'être* beaucoup plus que sur le *paraître*. On sait qu'après une longue existence pauvre sa vie eut un épilogue heureux à New-York dans un milieu qui l'admirait depuis longtemps. Vantongerloo habite toujours à Paris où il s'adonne à des recherches passionnantes sur la corporalité relative des valeurs indéterminées. C'est un chercheur opiniâtre qui n'hésite jamais de s'engager sur les sentiers les plus scabreux, qu'il rendra praticables pour d'autres, plus jeunes que lui.

Aujourd'hui, c'est le cas de van der Leek que nous voulons examiner de plus près. — Il est des artistes qui sont toujours par monts et par vaux, inquiets de voir, de

sentir, d'enrichir leur esprit. D'autres demeurent plus volontiers sur place: même dans la ville où ils ont élu domicile on les rencontre peu. Au yeux des premiers ils paraissent endormis et, quelquefois, le monde semble les avoir enterrés avant même qu'ils ne soient morts. Mais l'histoire a d'étranges revanches: ce qui se passe dans l'atelier passe le jugement hâtif d'une époque. A celui qui s'agite, qui paie de sa personne comme on dit, les contemporains rendent avec empressement «la monnaie de sa pièce», mais cet argent-là n'a qu'une valeur fictive. Le jugement vrai sera celui des siècles.

Aussi ne nous appartient-il pas de juger ce vivant solitaire, ce calme et tenace ouvrier de la couleur qu'est Bart van der Leek. Mais il semble bien que nous avons affaire à une personnalité peu commune. L'œuvre, à peu près inconnue hors des frontières de la Hollande, est pour beaucoup de ses compatriotes contestable. Selon les tempéraments des personnes je l'ai entendue appeler «futile», «vide», «banale», «rétrograde», «triste», «exsangue», «irritante»... Mais elle *existe*. J'entends par ce mot qu'elle possède son caractère propre qui la différencie de toute autre peinture, un caractère aussi évident, aussi incessible que sont les caractères de l'œuvre d'un van Gogh ou d'un Renoir. Ce style particulier que le peintre crée à son image, on pourrait dire cet éternel portrait de l'artiste par lui-même, est en fin de compte la seule chose qui importe.

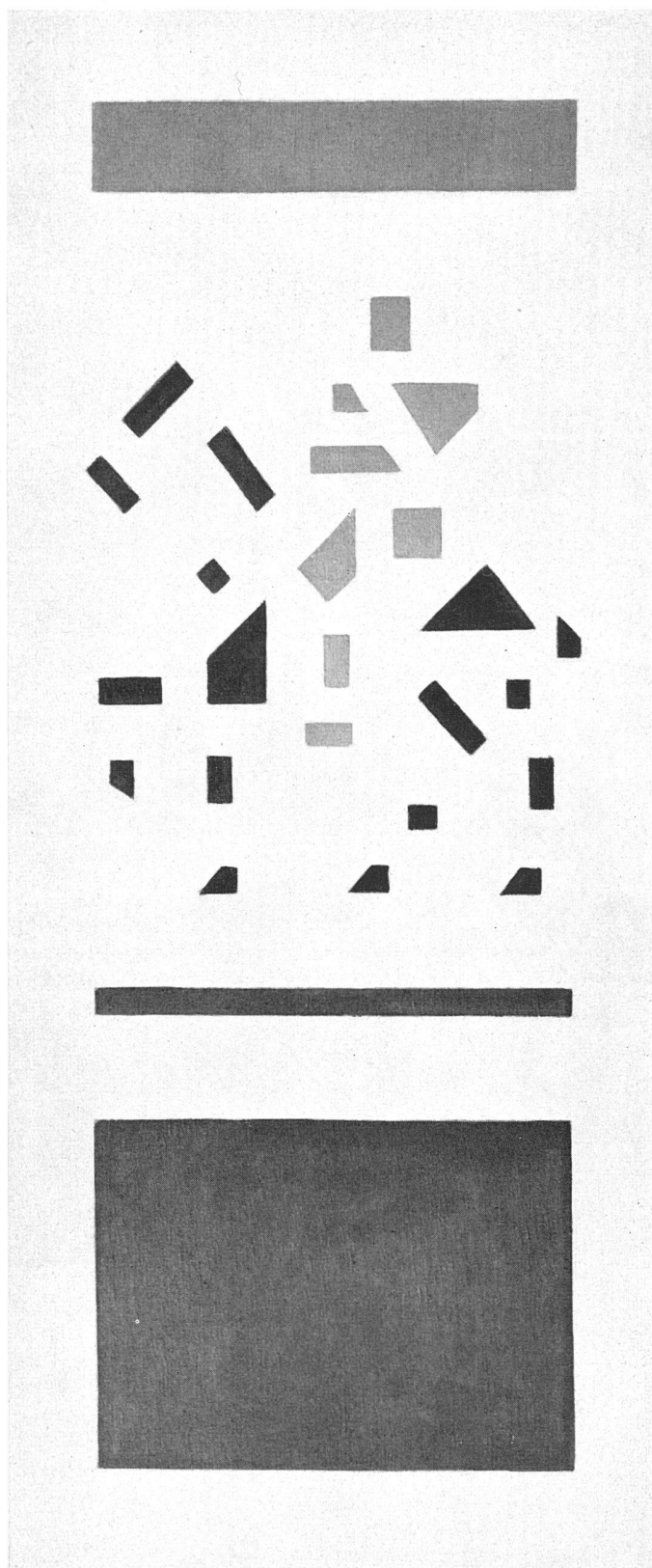
Parti du naturalisme le plus classique (*La Jeune fille au verre*, 1906; *Portrait de femme*, 1907), le jeune peintre

évolue lentement vers une stylisation calme, rythmée (*Hussards*, 1911), qui accuse de plus en plus la rigidité (*Les Aveugles*, 1912) et la monotonie (*L'accident*, 1913 à 1914). Il y a dans les œuvres de cette époque une cruauté presque insupportable. Les personnages sont raides, les visages durs. Aucune pitié dans ces gens, ni, pour eux, dans l'artiste qui les peint. Ces toiles révèlent une sensibilité très rudimentaire, une déconcertante absence d'amour. Il s'opère chez l'artiste un processus de durcissement qui, dans les œuvres schématisées (*L'aide-maçon*, 1914; *Nature morte*, 1913; *les Mendiants*, 1914), atteint une sorte de hiératisme socialiste qui serait en même temps la réminiscence lointaine d'un art égyptien très mural mais réduit à une imagerie pour le peuple – un peuple malheureux, méchant, très pauvre et aux idées sommaires.

Mais en 1916 une grande transformation s'opère chez van der Leek, visible dans les toiles importantes qui se trouvent au Musée Kröller-Müller (*Le travail au port*, *la Tempête*). Ces œuvres sont bien la suite logique des précédentes, le tracé linéaire en est peut-être plus rigide encore, mais une lumière toute nouvelle les éclaire : Van der Leek opte définitivement pour l'à-plat et l'emploi exclusif des couleurs fondamentales à l'état pur sur un fond blanc d'inaltérable vérité.

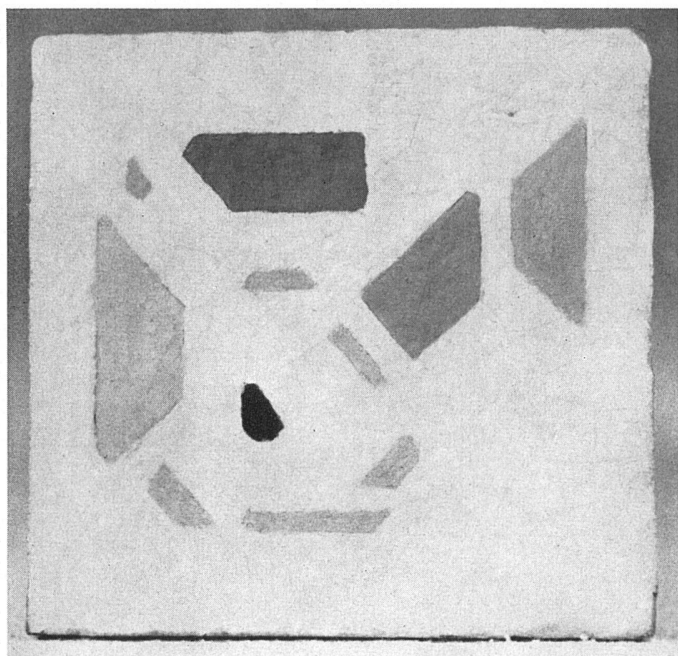
Dès lors nous sommes sortis du fossé pessimiste et nous nous trouvons sur l'autre versant, celui que le soleil illumine. Il suffit d'un petit pas de plus pour atteindre l'abstraction.

Cette même année 1916 est celle des contacts fréquents, presque quotidiens, avec Piet Mondrian qui, revenu de Paris où il a vécu plusieurs années mais retenu par la guerre en Hollande, s'est installé dans ce même village de Laaren, refuge de tant d'artistes, à quelque trente kilomètres d'Amsterdam. Obstinés et passionnés tous les deux, leur amitié ne pouvait être de très longue durée. Leur passé est très différent aussi. Mondrian a subi l'influence de l'école de Paris et en tire des conclusions inattendues mais logiques : dès 1913 il peint des toiles abstraites, ou plutôt des «abstractions» où tout aspect de la nature extérieure est effacé pour les besoins de la composition libre. Mondrian est un esprit très fin sur lequel la théosophie a laissé une empreinte indélébile. Van der Leek, lui, semble plus extérieur, il est d'un comportement plutôt brusque et massif. De quatre années plus jeune que Mondrian, il boude Paris et prétend tout devoir à lui-même. Il n'en demeure pas moins que les deux hommes ont exercé une influence décisive l'un sur l'autre. Un destin ironique semble les avoir mis en contact au moment précis où leurs respectives intelligences étaient d'une extrême fusibilité. De Mondrian nous avons ce témoignage écrit qui date de 1931 : je rencontrai, dit-il, «d'abord van der Leek, qui, bien qu'encore figuratif, peignait en plans unis et en couleurs pures. Ma technique plus ou moins cubiste, donc encore plus ou moins picturale, subit l'influence de sa technique exacte». Voilà qui est clair,



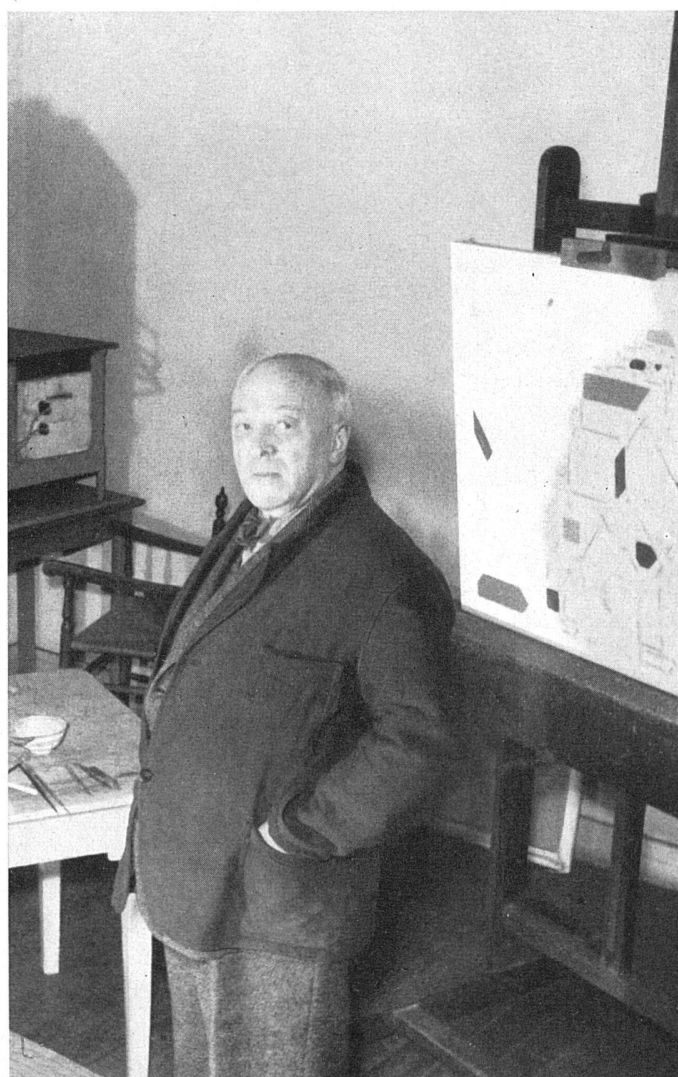
Bart van der Leek, *Reiter zu Pferde*, 1919 | Cavalier | Horseman
Photo: Gemeente Musea, Amsterdam

c'est au contact de van der Leek que Mondrian commença à peindre en à-plats et à faire usage de plans rectangulaires de couleurs pures. En revanche, il semble bien que c'est l'exemple de Mondrian qui amena van der Leek à quitter toute apparence naturaliste. Ce



Bart van der Leek, *Glasierte Kachel*, 1949 | Céramique | Glazed tile
Photos: Nico Jesse, Ameide

Bart van der Leek in seinem Atelier in Blaricum, 1950 | Bart van der Leek dans son Atelier à Blaricum | Bart van der Leek in his studio at Blaricum



changement, presque subit chez van der Leek (série des compositions de 1917 à lignes courtes horizontales et verticales) et, de ce fait, moins mûri que chez Mondrian, ne sera qu'éphémère. Dès 1918 (*Cavalier à cheval*, au Musée Kröller-Müller) la figure reparait. Il est vrai qu'elle sera très schématisée, quelquefois à peine reconnaissable, de telle sorte que bien des toiles de van der Leek peuvent aisément passer pour des compositions abstraites (*Jeune fille paysanne avec vache*, 1921 ; *Nature morte*, 1922 ; *L'Ecrivain*, 1923). Le plus souvent ce sont de très sobres et très subtiles harmonisations de taches rectangulaires rouges, bleues, jaunes, grises, rarement noires, avec quelques traits gris très fins, sur un fond toujours blanc. En 1929 van der Leek a peint un triptyque, *portrait de van Gogh*, dont les deux volets latéraux ne comportent qu'une seule ligne verticale, grise, sur fond blanc.

Il faut ajouter un mot au sujet de van der Leek décorateur. Ses assiettes en terre cuite et les grands pots blancs émaillés de couleurs vives, sont parmi les plus belles œuvres que l'on ait produites dans ce domaine. Ici van der Leek est «abstrait» par la force des choses et ses admirables couleurs peuvent jouer et chanter librement, sans la moindre réticence. Je dirai la même chose de ses «intérieurs». Je ne suis pas loin de penser que celui qu'il a composé pour M. van der Leeuw, à Amsterdam, est sa plus belle peinture.

Dans ses meilleurs moments, van der Leek est un illuminateur du blanc par l'usage parcimonieux mais bien dosé des couleurs pures que le blanc enflamme. Sa main, à les poser, a une fraîcheur d'enfance, une délicatesse de femme, une sobriété de philosophe. Cela se voit peut-être le mieux dans un conte de Andersen qu'il a admirablement mis en pages et éclairé de couleurs (*Het Vlas*, [le Lin], édition «de Spieghel» Amsterdam 1941).

Presque toute l'œuvre de van der Leek est conservée au Musée Kröller-Müller, quoique les Musées municipaux de La Haye et d'Amsterdam et le Musée Boymans de Rotterdam possèdent de lui quelques peintures remarquables.

Mais cette œuvre n'est pas achevée. Ayant eu l'occasion de visiter plusieurs fois l'atelier du peintre, l'année dernière, j'y ai vu en chantier plusieurs toiles qui m'ont causé une vive impression par la tension qu'on y devine sous l'apparente simplicité de quelques taches de couleurs vives sur fond blanc. Ces œuvres m'ont paru parmi les plus puissantes que le peintre ait produites.

Toute œuvre, même celle des plus grands, est inégale. Celle de van der Leek a passé par des phases de basse tension, de sang empoisonné pourrait-on dire. Aujourd'hui, plus que septuagénaire, ce peintre accède à une sérénité, à une noblesse qui sera sa signature définitive et qui est sans doute le mérite de sa longue vie de solitaire... et d' impatient.