

Lucien De Roeck.

Een monument dat niet wilde zijn.

Nooit heb ik hem ontmoet: Lucien De Roeck. Het leek steeds alsof ie net vertrokken was, zijn schaduw – of zal ik zeggen zijn ‘aura’ – achterlatend. Al was het tijdens een jury op Ter Kameren of in Sint Lucas Antwerpen, waar hij vaak werd geparafraseerd door sommigen van mijn oudere collega’s, het lukte niet: Lucien De Roeck was er niet. Er werd steeds over hem gesproken, maar hij was nooit zichtbaar, althans niet voor mij.

Het antwoord is nochtans zeer eenvoudig. Lucien De Roeck ging in 1980 met pensioen, net een jaar voor ik afstudeerde en in alle eerlijkheid: ik kende toen zijn naam noch zijn oeuvre. Dat openbaarde zich aan mij met mondjesmaat en tot mijn verbazing ontdekte ik dat hij een figuur was die ik – zij het onbewust – steeds had bewonderd. Wellicht door de iconische affiches die ik als kind zag en die zich hadden genesteld ergens in een achterkamer van mijn brein. Deze man met zijn bijzondere verbeeldingskracht bracht mij in contact met een vakgebied dat ik toen nauwelijks kende en dat wij nu als ‘grafisch ontwerp’ definiëren. Lucien De Roeck liet een oeuvre na waarvan sommige werken met onmiskenbare koppigheid op ons netvlies gebrand staan. Ze behoren intussen tot ons collectieve bewustzijn. De affiches van *Julian Key* (Julien Keymolen, † 1999) hadden net hetzelfde effect. Maar deze man ontmoette ik echter wel – begin jaren 1980 – in de wandelgangen van Sint-Lukas Brussel.

Ik ga mij echter niet wagen aan een coherente historische schets van Lucien De Roeck en zijn tijdgenoten, daar zijn anderen veel beter in. Ik herinner mij een bevlogen lezing van de gerenommeerde Amerikaanse designcriticus *Steven Heller*. Het was het voorjaar van 2007 in Berlijn. Heller gaf er tijdens de TYPO Berlin conference (rond het thema Music) een lezing over de Amerikaanse graficus/illustrator *Alex Steinweiss*, de man die – ergens eind jaren 1930 – de allereerste geïllustreerde platenhoes ontwierp en later ook de huisontwerper van het legendarische *Columbia Records* werd. Nog nazinderend van de impact van zijn werk bedacht ik diezelfde avond: het werk van Lucien De Roeck, een generatiegenoot van Steinweiss, was op de Europese bodem zeker diens evenknie. Hoewel De Roeck niet voor de muziekindustrie werkte, bespeelde hij dankzij zijn fenomenaal talent wel bijzonder veel snaren. En al maakte dit van De Roeck niet de echte wereldster – ook al ontwierp hij deze laatste wel voor Expo 58 – het zou hem zeker gegund geweest zijn. Misschien lag dit aan het feit dat hij een Belg was, een underdog in de wereld van het grafische ontwerp en dus geen Zwitser, Amerikaan of Nederlander. Bij dit laatste zou misschien wel wat discussie kunnen ontstaan, want Lucien De Roeck werd in 1915 geboren in Breda.

Maar een wereldtopper was hij – mijns inziens – echter wel en dat mag gerust worden gesteld. Zijn oeuvre is naast veelzijdig ook bijzonder intelligent en getuigt van een ongebreidelde werkijver én plezier. In de eerste plaats ontpopte hij zich tot een onstuitbare tekenaar, steeds en overal. Naast zijn spraakmakende affiches ontwierp hij echter ook logo’s, letters, magazines, strips en cartoons als decors. Daarbij ontwikkelde hij een beeldtaal die steeds evolueerde, maar toch die herkenbare toets bleef behouden. De Roeck stopte overigens nooit met tekenen of met ontwerpen en was bovendien ook nooit snel tevreden. Zijn ‘persoonlijke stijl’ valt het beste te omschrijven in overeenstemming met zijn attitude: een combinatie van nauwkeurigheid, trefzekerheid (ontstaan uit een ongezien uithoudingsvermogen) en bescheidenheid. De Roeck dreef immers de spot met zaken zoals ‘personencultus’ en ‘eerbetoon’.

Onlangs had ik het voorrecht om het archief van Lucien De Roeck te mogen bezoeken. Het ligt besloten in een afgemeten zolderkamer op de zesde verdieping van een statisch en majestueus Brussels appartementsgebouw uit de late jaren 1920. Netjes geordend, gestapeld en overzichtelijk. Het aantal schetsboeken (zowat 400) dat De Roeck naliet, spreekt tot de verbeelding. De mappen met de oorspronkelijke voorstudies van zijn talloze affiches doen dat niet minder. Ze bestrijken de periode na zijn afstuderen aan Ter Kameren in 1935 tot het einde van de jaren 1950, begin jaren 1960. Het wekt verbazing wat voor vormelijk inzicht De Roeck reeds op jonge leeftijd had ontwikkeld. In alle mogelijke hoeken van het blad schetste hij vormelijke concepten, vaak voorzien van de nodige typografie, een passie die hij – naast tekenen – steeds verder bleef ontwikkelen. Meteen is duidelijk dat hier – bij de eerste schetsen is De Roeck amper twintig jaar oud – een natuurtalent aan het werk is.

In zijn eerste, intussen beroemd geworden affiches voor de Stad Antwerpen en Oostende-Dover zijn duidelijke invloeden van *Cassandre* en *Leo Marfurt* merkbaar. Beiden zijn een halve generatie ouder en bepaalden mee het gezicht van het zo typische afficheontwerp eind jaren 1920, begin jaren 1930. Erg opvallend is dat het jeugdige werk van De Roeck een soort overgangsfase inluit, tussen art nouveau (waarbij de Arts & Crafts-invloeden nog merkbaar waren) en het intussen volwassen wordende Bauhaus, dat resoluut de verbinding maakt tussen het expressionisme enerzijds en het modernisme en functionalisme anderzijds. Al valt te betwijfelen of functionaliteit één van De Roecks drijfveren was.

In Ter Kameren, in 1926 opgericht door *Henry van de Velde* onder de naam 'Institut Supérieur des Arts Décoratifs', vindt hij een vooruitstrevende modernistische kunstopleiding in de pure 'Bauhaus'-gedachte. Henry van de Velde was overigens met *Harry Kessler* de grondlegger van de *Kunstgewerbeschule* in Weimar, de voorloper van het Bauhaus dat nadien door *Walter Gropius* verder zou worden uitgebouwd in Dessau. Deze vooruitstrevende visie – het was de eerste kunstschool in België waar ook vrouwen werden toegelaten – maakte van Ter Kameren een internationaal trefpunt waar ideeën en visies werden uitgewisseld. In zijn studieperiode (1932-1935) leerde De Roeck er ook o.m. *Herman Teirlinck* en *Léon Stijnen* kennen, beiden opvolgers van Van de Velde. Kortom: de internationale visie van Ter Kameren prikkelde De Roeck.

Dit verklaart wellicht mede de 'breedheid' waarmee De Roeck zijn creatief talent inzette. In deze traditie van verbondenheid kon hij zich tijdens zijn carrière steeds bedienen van diverse – zij het wel aan elkaar grenzende – disciplines. Eén van zijn belangrijkste en meest invloedrijke docenten was ongetwijfeld zijn leraar reclamevormgeving *Joris Minne*. Als één van de 'Vijf' (*Frans Masereel*, *Jan-Frans Cantré*, *Jozef Cantré* en *Henri Van Straten*) wist Minne als houtsnijder (hij was later ook burijngraveur en beeldhouwer) grafiek volledig te ontkoppelen van de schilderkunst, in die zin dat zijn grafische voorstellingen op zich stonden en geen referentie of voorstudie meer vormden voor een later te realiseren werk. Deze verzelfstandiging van grafiek stond nog maar aan het begin. Al was er een soort tussengebied, 'prentkunst' genoemd, een ietwat oubollige term voor 'grafiek' die in deze periode ook geleidelijk aan als aparte opleiding in de Belgische academies werd ingericht. Nog later zouden hier de begrippen 'toegepaste grafiek' en 'grafisch ontwerp' uit ontstaan. Toegepaste grafiek was echter sterk gerelateerd aan reclame, zeker wat betreft de afficheskunst. Deze prille en internationale tendensen hadden zeker een merkbare invloed op het werk van De Roeck. Afbeeldingen werden – naar analogie van de reclameaffiches – ook steeds meer vereenvoudigingen

van de werkelijkheid. Zoals de aanzet tot stileren door het synthetiseren van het beeld. Dit vermogen waarin hij zo uitmuntte, heeft De Roeck wellicht bij Minne geleerd.

Wanneer je De Roecks grafische werk uit deze vroege periode (1935 tot 1950) verder analyseert, valt het op hoe symbiotisch hij te werk gaat. De complexe diagonale composities zoals die vaak te zien zijn bij de kubisten *Juan Gris* en *Georges Braque* maken een onmiskenbaar deel uit van zijn werk. Hij kiest net zoals *Fernand Léger* ook vaker voor een prominent kleurencontrast, waarbij het zwart steeds een soort milderende en structurele rol speelt. Maar al zijn de silhouetten in De Roecks grafische werk soms nog frivool (zoals in zijn tekeningen), steeds vaker worden ze ook gestileerd en iconografischer, zoals bij de *Isotype* pictogrammen van *Otto Neurath* en *Gerd Arntz*. De conventies verbonden aan grafische stileren en pictogrammen maken affiches eenduidiger, internationaler en herkenbaarder. Grafisch ontwerp verzelfstandigt zich zo steeds meer en maakt zich, wat het verbeeldende karakter ervan betreft, verder los van de schilderkunst. Dit ondanks het feit dat de verbinding tussen 'de kunsten' inhoudelijk wel overeind bleef tijdens het Bauhaus en post-Bauhaus tijdperk. Het valt natuurlijk een kleine eeuw later moeilijk te reconstrueren, maar het is wel duidelijk dat al deze aspecten samenkomen in het vroege werk van De Roeck. Hij speelt en bespeelt, en in zijn schetsen is te zien op wat een ongedwongen en virtuoze wijze hij dit doet.

De Roeck beheerst dus als jonge student en ontwerper meteen een soort grafisch-synthetisch inzicht. Dit wordt ook duidelijk als je ziet hoe hij grafische illustraties verbindt met typografie. Niet erop geplakt, maar erin verwerkt. De schets die zich verder ontwikkelt, de analyse die zich verder voltrekt tot het stap voor stap ontstaan van het finale ontwerp. We zouden het nu als beeldend of ontwerponderzoek bestempelen, maar het was in die predigitale tijden ook gewoon noodzakelijk. Affiches in productie brengen was immers erg geldverslindend. Gedetailleerd voorstudiewerk was dus meer dan wenselijk. En al lijkt het nu een evidentie, dat was het zeker niet: De Roecks visualisatievermogen was indrukwekkend.

Maar er is meer. Het zou immers te gemakkelijk zijn om De Roecks vroegere grafische werk enkel hiermee af te bakenen. Onmiskenbaar is vooral zijn tekentalent. Dat fungeert als een spreekwoordelijke rode draad doorheen zijn hele oeuvre. Tekenens zijn duidelijk zijn basis, zijn uitlaatklep én zijn inspiratiebron. Het stelt hem in staat om zijsprongen te maken, als karikaturist, cartoonist of als striptekenaar. Grappig om te weten is dat hij deze laatste dingen deed onder diverse schuilnamen zoals *Luk Droek*, *Ann* en *Michel* (die twee laatste waren de voornamen van zijn kinderen). Het was 'tekenen' zoals Joris Minne het stelde: 'Proberen, corrigeren en kritisch evalueren'. De Roeck tekent plastisch én grafisch, soms kalligrafisch, springt van uiterst gedetailleerde architecturale landschappen naar de klare lijn, kleurt in, speelt met lavis en aquarel, krast en arceert. Geen enkele techniek is hem vreemd. Deze constante canon doet hem ook steeds zijn eigen grafische werk herdefiniëren en vooral – en dat is reeds gezegd – staat tekenen bij De Roeck niet los van ontwerpen. De onderwerpen wel, maar niet de werkwijze, de chronologie en de hieruit voortspruitende inzichten. De schat aan voorstudies voor zijn iconische ontwerpen bewijst dat.

Er is nog iets wat frappeert. En dat geldt eveneens voor zijn tijdgenoten. De Roeck tekende letters, veel letters. Het kon ook nauwelijks anders. We vergeten maar al te vaak dat in de eerste helft van de vorige eeuw, transfertype en phototypesetting nog niet waren uitgevonden. Letters werden getekend en/of gezet, wat een totaal andere aanpak

verge dan in de huidige digitale omgeving. Ook hier toont De Roeck zijn virtuositeit, de typografie maakt immers onlosmakelijk deel uit van zijn ontwerpen. In zekere zin is dat logisch. Door het feit dat typografie in bijvoorbeeld een affiche vaak alleen getekend of geschilderd werd, dacht de ontwerper in beeld en tekst tegelijkertijd. Het is niet toevallig dat bij affiches uit die periode elementen quasi steeds in elkaar werden verwerkt. Het is pas later (wanneer transfertype, phototypesetting en digital type worden aangewend) dat typografie stilaan een aparte discipline begint te vormen en ook vaak apart als dusdanig in het ontwerp wordt geplaatst. Door het feit dat De Roeck meer voortkomt uit de typische Belgische kunstenaarstraditie, legt hij ook meer de link met de plastische kunsten, daar waar bijvoorbeeld de affiches van *Piet Zwart* in Nederland veeleer werden ontworpen vanuit een volledig modernistische gedachte, waarbij de reproductietechniek (namelijk letterpress) bepalend was voor het resultaat. Het 'zetsel' werd bedacht/ontworpen en ter plekke gezet. Ontwerp en druktechniek waren als het ware één. Bij De Roeck is dat, ondanks zijn passie voor het drukkersvak, toch enigszins anders. Dat heeft wellicht ook opnieuw te maken met de context waarin grafisch ontwerp eerder vanuit de plasticiteit van de autonome kunsten ontstond en minder vanuit de functionaliteit van de techniek en de druktechnologie, als we deze zo kunnen noemen. Dit is wellicht wel één van de fundamentele verschillen met de Zwitserse en Nederlandse school. Mooie contrastrijke voorbeelden hiervan is o.a. het werk van de Zwitsers *Josef Müller-Brockmann* en *Hans Neuburg*, beiden generatiegenoten van De Roeck en, iets later welteverstaan, dat van de Nederlanders *Wim Crouwel* en *Ben Bos*.

Pratend met zijn directe omgeving kom ik te weten dat Lucien De Roeck nooit op zoek was naar erkenning. Wellicht vond hij dit tijdverlies. Tijd die hij beter kon besteden. Aan tekenen bijvoorbeeld. Naar verluidt had hij ook een hekel aan het maken van facturen. Hij had dus geen oren naar 'commercie' of 'erkenning'. Het zal u in deze naar 'erkenning smachtende tijden' alvast vreemd voorkomen. Toch is het schrijnend om vast te stellen dat er tot op heden geen Wikipediapagina aan hem is gewijd. Dat is trouwens ook het lot van veel van zijn Belgische tijdgenoten. En dit is jammer, want de invloed van zijn werk en dat van zijn generatiegenoten is ontegensprekelijk. Collega's die zich verder verdiepen in de historiek van het Belgische grafische ontwerp weten dit al langer. In het midden van de vorige eeuw waren er heel wat toonaangevende Belgische grafisch ontwerpers actief. Denken we maar aan o.a. *Rob Buytaert*, *Boudewijn Delaere*, *Josse Goffin*, *Corneille Hannoset*, *Paul Ibou*, *Julien Keymolen*, *Luk Mestdagh*, *Michel Olyff*, *Jacques Richez* en *Luc Van Malderen*. Dat er slechts weinigen van hen toetraden tot of werden uitgenodigd voor de AGI (*Alliance Graphique Internationale*) is op zijn minst opmerkelijk en ook wel tekenend. Het Belgische grafisch ontwerp stond dan wel op de kaart, alleen was die kaart in het buitenland niet voldoende bekend.

Eén van hen misschien wel de invloedrijkste en meest spraakmakende, was Lucien De Roeck. Verdere ontsluiting van zijn goed bewaard archief blijft een prioriteit. Een museum en een internationaal rondreizende tentoonstelling met bijbehorende uitgebreide monografie zijn wat mij betreft een must. Vooral: Lucien De Roeck was open-top Belgisch, in al zijn aspecten, in al zijn genialiteit en bescheidenheid en misschien was hij wel – ik heb hem immers nooit gekend – een optimistische 'je-m'en-foutist'. Hij ontplooidde zijn talent tot de impact van een reusachtig monument dat hij niet wilde zijn...

Lucien De Roeck, un monument malgré lui

Je ne l'ai jamais rencontré. C'est comme s'il venait chaque fois de s'éclipser, laissant planer son ombre, ou plus exactement son « aura » derrière lui. Même à l'occasion d'un jury à La Cambre ou à Sint-Lucas à Anvers, où mes collègues plus âgés paraphrasaient le plus souvent ses principes, je ne réussis jamais à l'entrevoir : Lucien De Roeck ne s'y montrait pas. On ne cessait de parler de lui, mais il demeurait toujours invisible, du moins pour moi.

L'explication est cependant toute simple. Lucien De Roeck partit à la retraite en 1980, juste un an avant la fin de mes études, et j'avoue qu'à l'époque, je ne connaissais ni son nom, ni son œuvre. Peu à peu, et à mon grand étonnement, je découvris qu'il incarnait une figure que j'avais toujours admirée, fût-ce inconsciemment. Sans doute à travers les affiches caractéristiques vues dans mon enfance et restées logées dans un coin de mon cerveau. Avec sa force d'imagination exceptionnelle, cet homme m'avait sensibilisé à une discipline que je connaissais à peine et que nous appelons aujourd'hui la « conception graphique ». Lucien De Roeck a laissé derrière lui une œuvre dont certaines créations ont touché notre rétine d'une manière indélébile. Elles appartiennent entre-temps à notre inconscient collectif. Les affiches de *Julian Key* (Julien Keymolen, † 1999) produisirent sur moi le même effet. J'eus toutefois l'occasion de croiser leur créateur au début des années quatre-vingt dans les couloirs de Saint-Luc à Bruxelles.

Je ne vais pas me risquer ici à une évocation historique circonstanciée de Lucien De Roeck et de ses congénères. D'autres que moi sont nettement plus qualifiés à cet effet. Laissez-moi seulement évoquer une brillante conférence de *Steven Heller*, le grand critique américain en matière de design. C'était au début de 2007 à Berlin. Dans le cadre des rencontres de TypoBerlin (ayant pour thème la musique), Heller fit un exposé sur le graphiste-illustrateur américain *Alex Steinweiss*, l'homme qui, vers la fin des années '30, conçut la toute première pochette illustrée de disque, et deviendrait par la suite le graphiste maison de la légendaire firme *Columbia Records*. Repensant à l'impact de son œuvre, je me fis le même soir cette réflexion : l'œuvre de Lucien De Roeck, le contemporain de Steinweiss, était sans conteste son équivalent européen. Même s'il ne travailla jamais pour l'industrie du disque, De Roeck déploya son talent phénoménal dans des domaines particulièrement variés. Et bien que cela n'en fit pas une véritable étoile mondiale – même s'il en conçut une pareille pour l'Expo 58 – il l'eût certainement mérité. Cela tient sans doute au fait qu'étant Belge, il ne pouvait être qu'un acteur de second plan dans le monde international du graphisme, à l'inverse d'un Suisse, d'un Américain ou d'un Néerlandais. Ce dernier point pourrait cependant prêter à discussion, car Lucien De Roeck naquit en 1915 à Breda.

Il n'en était pas moins – je l'affirme sans crainte – un créateur de niveau mondial. À côté de sa multiplicité, son œuvre est aussi particulièrement intelligente et témoigne d'une ardeur et d'un plaisir au travail effrénés. Il se révéla tout d'abord un dessinateur intempérant, actif à tout moment et en toutes circonstances, mais à côté de ses affiches

accrocheuses, il réalisa aussi bien des logos, des lettres, des magazines, des bandes dessinées que des décors. Ce faisant, il développa un style en perpétuelle évolution, mais gardant toujours sa touche propre. De Roeck n'arrêta d'ailleurs jamais de dessiner ni de créer, n'étant jamais content de son œuvre. Son « style personnel » n'est que le reflet de toute son attitude : une combinaison de rigueur, de justesse (fondée sur une endurance à toute épreuve) et de modestie. De Roeck se gaussait en effet de tout ce qui ressemblait au culte de la personnalité et aux honneurs.

J'ai eu récemment le privilège de pouvoir visiter les archives de Lucien De Roeck. Elles sont entreposées dans une modeste pièce de grenier, au sixième étage d'un vaste immeuble à appartements bruxellois de la fin des années vingt. Bien rangées par genres et par années. Le nombre de carnets de croquis (quelque 400) laissés par De Roeck est particulièrement impressionnant. Les cartons de ses innombrables projets d'affiches ne le sont pas moins. Ils couvrent la période allant de la fin de ses études à La Cambre en 1935 jusqu'au début des années soixante. On y découvre avec étonnement la précocité de son vocabulaire formel. Dans tous les coins de la feuille, il esquisse des concepts formels, souvent pourvus de la typographie appropriée, une passion qu'il n'a cessé de développer, à côté du dessin. On assiste manifestement ici – au moment de ses premières esquisses, De Roeck a à peine vingt ans – à l'éclosion d'un talent aussi fulgurant qu'original.

Dans ses premières affiches – entre-temps devenues célèbres – pour la Ville d'Anvers et la liaison Ostende-Douvres, on détecte des influences manifestes de *Cassandre* et de *Léo Marfurt*. L'un et l'autre, ses aînés d'une demi-génération, ont façonné le visage si typique de l'affiche du tournant des années trente. Le travail du jeune De Roeck inaugure de manière frappante une sorte de transition entre l'Art Nouveau (encore marqué par l'influence des Arts & Crafts) et l'émergence du Bauhaus, qui fait résolument le lien entre l'expressionnisme d'une part, et le modernisme et le fonctionnalisme d'autre part. Même si l'on peut douter que la fonctionnalité soit l'une des sources d'inspiration de De Roeck. À La Cambre, fondée en 1926 par *Henry van de Velde* sous le nom d'« Institut Supérieur des Arts Décoratifs », il reçoit une formation artistique résolument moderniste dans la pure ligne « Bauhaus ». Henry van de Velde est d'ailleurs avec *Harry Kessler* le fondateur de la *Kunstgewerbeschule* à Weimar, la devancière du Bauhaus qui sera ensuite développé par *Walter Gropius* à Dessau. Cette vision progressiste – ce fut la première école d'art en Belgique où les femmes furent admises – fit de La Cambre un foyer international de rencontres et d'échanges. Au cours de ses études (1932-1935), De Roeck y connut notamment aussi les deux successeurs de van de Velde, *Herman Teirlinck* et *Léon Stijnen*. Bref, la vision internationale de La Cambre fut pour De Roeck un stimulant idéal.

Ceci explique sans doute en partie l'« étendue » dans laquelle De Roeck déploya son talent créatif. Dans cette tradition de multidisciplinarité, il put toujours se servir au cours de sa carrière de diverses disciplines, fussent-elles mitoyennes. Un de ses maîtres les plus importants et les plus influents fut incontestablement son professeur de création publicitaire *Joris Minne*. En tant qu'un des « Cinq » (avec *Frans Masereel*, *Jan-Frans Cantré*, *Jozef Cantré* et *Henri Van Straten*), et comme graveur sur bois (et plus tard aussi graveur au burin et sculpteur), Minne s'attacha à affranchir totalement le graphisme de la peinture, en ce sens que ses créations graphiques subsistaient en elles-mêmes, et ne constituaient plus une étude préparatoire ou une référence pour une

œuvre ultérieure. Cet affranchissement du graphisme n'en était alors qu'à ses débuts, même si une sorte d'entre-deux, appelé « arts graphiques », s'introduisait alors progressivement dans les académies belges en tant que formation spécifique. Plus tard apparaîtraient encore les appellations « arts graphiques appliqués » et « conception graphique ». La première se référait surtout à la publicité, en particulier à l'art de l'affiche. Ces nouvelles tendances internationales ont indubitablement influencé le travail de De Roeck. L'image – par analogie avec l'affiche publicitaire – se voulait de plus en plus une simplification, une stylisation de la réalité, via sa synthétisation. De Roeck a surtout dû apprendre chez Minne cette faculté dans laquelle il excellera tant.

Lorsqu'on analyse davantage le travail graphique de De Roeck de cette première période (1935 à 1950), on est frappé par son caractère symbiotique. Les compositions diagonales complexes, comme celles qu'on trouve chez les cubistes *Juan Gris* et *Georges Braque*, font indéniablement partie de son travail. Il opte également souvent pour des contrastes de couleurs très accusés, comme chez *Fernand Léger*, où le noir joue toujours une sorte de rôle adoucissant et structurant. Mais si les silhouettes qui apparaissent dans son travail graphique sont encore souvent empreintes de frivolité (comme dans ses dessins), elles sont aussi de plus en plus stylisées, comme dans les pictogrammes *Isotype* d'*Otto Neurath* et de *Gerd Arntz*. Les conventions liées aux stylisations graphiques et aux pictogrammes rendent les affiches plus univoques, plus internationales et plus repérables. La création graphique se rend ainsi de plus en plus autonome et s'affranchit toujours davantage – en ce qui concerne son caractère représentatif – de la peinture. Ceci nonobstant le fait que le lien entre « les arts » n'a jamais été renié au cours des périodes du Bauhaus et du post-Bauhaus. Il est naturellement difficile de reconstituer toute cette aventure près d'un siècle plus tard, mais il est clair que tous ces aspects convergent dans le travail de la première période de De Roeck. Il joue et expérimente, et ses croquis révèlent avec quelle liberté et quelle virtuosité il le fait.

En tant que jeune étudiant et créateur, De Roeck acquiert donc d'emblée une sorte de vision synthétique du graphisme. Ceci apparaît clairement dans la manière dont il associe l'illustration graphique à la typographie. Celle-ci n'est pas collée dessus, mais vraiment incorporée à l'image. Le croquis se développe et l'analyse s'affine jusqu'à ce que le projet final se dévoile étape par étape. Nous qualifierions aujourd'hui ce processus de recherche visuelle ou d'étude de projet, mais à cette époque pré-digitale, c'était un travail indispensable. La mise en production d'un projet d'affiche était en effet une opération très dispendieuse. Une étude préparatoire détaillée s'imposait donc. Et si cela paraît aujourd'hui une évidence, ce n'était pas le cas alors. À cet égard, la faculté de visualisation de De Roeck était impressionnante.

Mais il y a plus. Il serait en effet trop facile de ramener le travail graphique de la première période de De Roeck à ce seul aspect. Ce qui prime chez lui est indéniablement son talent de dessinateur. Celui-ci fonctionne comme un véritable fil rouge à travers toute son œuvre. Dessiner est manifestement son besoin de base, son exutoire et sa source d'inspiration. Ce talent lui permet de faire des digressions, comme caricaturiste, humoriste ou bédéiste. Chose amusante, il exerçait ces activités marginales sous divers pseudonymes, tels que *Luk Droek*, *Ann* et *Michel* (ces deux derniers étaient les prénoms de ses enfants). C'était le dessin comme Joris Minne l'entendait : « Essayer, corriger et critiquer ». De Roeck dessine d'une manière à la fois plastique et graphique, parfois calligraphique, saute de paysages architecturaux hyper-détaillés à la ligne claire, colorie,

joue avec le lavis et l'aquarelle, fignole et hachure. Aucune technique ne lui est étrangère. Cette constante polyvalence l'amène également à redéfinir en permanence son propre travail graphique, mais surtout – nous l'avons déjà dit – dessiner est pour De Roeck inséparable de créer. Le trésor d'études préparatoires à ses projets graphiques le démontre à suffisance.

Il y a encore autre chose de frappant. Et ceci vaut aussi pour ses congénères. De Roeck dessinait des lettres, beaucoup de lettres. Il ne pouvait d'ailleurs en aller autrement. Nous oublions trop souvent qu'à l'époque, la première moitié du siècle précédent, on n'avait pas encore inventé la photocomposition ni le transfert de polices de caractères. Les lettres étaient dessinées et/ou composées, ce qui exigeait une toute autre approche que dans notre environnement digital actuel. Ici aussi, De Roeck montre sa virtuosité. La typographie constitue en effet une partie indissociable de ses projets. En un certain sens, ce n'est que logique. Du fait que, par exemple dans une affiche, la typographie n'était souvent que dessinée ou peinte, le créateur pensait simultanément en termes d'image et de texte. Ce n'est pas par hasard que dans les affiches de cette période, les divers éléments sont presque toujours entremêlés. Ce n'est que plus tard (lorsqu'on aura inventé le transfert de polices, la photocomposition et la composition digitale) que la typographie commence peu à peu à former une discipline à part et sera donc également souvent placée à part dans le projet. Du fait que De Roeck est plutôt issu de la tradition artistique typiquement belge, il marque davantage le lien avec les arts plastiques, alors que par exemple les affiches de *Piet Zwart* aux Pays-Bas ont plutôt été conçues selon un modèle complètement moderniste, où la technique de reproduction (notamment la typographie) était déterminante pour le résultat. La « composition » fut conçue et réalisée spécialement pour ce projet. Projet et technique d'impression ne faisaient pour ainsi dire qu'un. Chez De Roeck, malgré sa passion pour la technique d'imprimerie, il en va tout de même autrement. Ceci tient sans doute de nouveau au fait que chez lui, le projet graphique procède plutôt de la tradition plastique des arts autonomes, que de la fonctionnalité de la technique et de la technologie de l'impression. C'est sans doute là ce qui le différencie le plus de l'école suisse et néerlandaise. À titre d'exemples de ces écoles, citons les travaux des Suisses *Josef Müller-Brockmann* et *Hans Neuburg*, tous deux des contemporains de De Roeck, et, un peu plus tard, ceux des Néerlandais *Wim Crowel* et *Ben Bos*.

En parlant avec son entourage direct, j'apprends que Lucien De Roeck n'a jamais recherché la reconnaissance. Sans doute y voyait-il une perte de temps. Un temps qu'il croyait pouvoir mieux utiliser. À dessiner, par exemple. D'après ce qu'on m'a dit, il détestait aussi faire des factures. Il n'était donc pas très porté ni sur le commerce, ni sur la reconnaissance. En ces temps de course à la notoriété, voilà qui en dit long sur l'authenticité de l'homme. Il est toutefois navrant de constater que jusqu'à ce jour, pas une page ne lui a encore été consacrée sur Wikipedia. C'est d'ailleurs aussi le lot de bon nombre de ses contemporains belges. Et c'est réellement dommage, car l'influence de son œuvre et de celle de ses congénères est incontestable. Tous les collègues qui ont quelque peu approfondi l'histoire de la création graphique en Belgique le savent depuis longtemps. Au milieu du siècle précédent, une pléiade de graphistes belges ont donné le ton dans le développement de leur discipline. Pensons seulement à des noms comme *Rob Buytaert*, *Boudewijn Delaere*, *Josse Goffin*, *Corneille Hannoset*, *Paul Ibou*, *Julien Keymolen*, *Luk Mestdagh*, *Michel Olyff*, *Jacques Richez* et *Luc Van Malderen*. Que bien peu d'entre eux devinrent membres ou furent invités à devenir membres de l'AGI (Alliance

Graphique Internationale), ne laisse pas non plus d'étonner. Le graphisme belge figurait bien sur la carte, mais celle-ci ne fut pas assez reconnue internationalement.

L'un d'entre eux, sinon le plus influent et le plus fécond, fut incontestablement Lucien De Roeck. L'ouverture de ses archives bien conservées m'apparaît évidemment comme une priorité. Un musée et une exposition tournante, d'envergure internationale, doublée d'une monographie adéquate, constituent à mes yeux un must. Mais surtout : Lucien De Roeck était belge jusqu'au bout des ongles, dans tous ses aspects, dans tout son génie et dans toute sa modestie, et sans doute aussi – mais je ne l'ai personnellement jamais connu – un je-m'en-foutiste doublé d'un éternel optimiste. Il a déployé son talent aux dimensions d'un monument qu'il ne voulut jamais être...

Hugo Puttaert, novembre 2014

,