

Dossier Pédagogique

EUGÈNE LEROY EN MIROIR HISTOIRES D'ONDE HISTOIRE D'EAU

ISABELLE ARTHUIS | ANAÏS BOUDOT | MARIAN BREEDVELD | GABRIELE CHIARI | ROEL D'HAESE
| LIONEL ESTÈVE | FELTEN-MASSINGER | BERTRAND GADENNE | ANGELA GRAUERHOLZ
HIROSHIGE | HERVÉ JAMEN | EUGÈNE LEROY | ERWAN MAHEO | EMILIO LOPEZ-MENCHERO
XAVIER NOIRET-THOMÉ | ANTOINE PETITPREZ | MARKUS RAETZ | SEBASTIEN REUZÉ | MARC
RONET | YVAN SALOMONE | CLÉMENCE VAN LUNEN

28 AVR 2016 > 18 SEPT 2016



©EUGENE LEROY Sans titre (marine), ca 1960 - Photo F Kleinefenn

COMMISSARIAT

Evelyne-Dorothee Allemand | Yannick Courbès

En janvier 1927, un jeune homme de 17 ans gratte et dessine à la mine de plomb son autoportrait « dans une vitre », ce dessin dans lequel il y a selon son professeur « une promesse » devient pour cet artiste, Eugène Leroy, la figure initiale, primordiale et fondatrice de l'ensemble de son œuvre.

Au travers de la vitre, dans le reflet d'un miroir, dans le scintillement de la rosée ou de la pluie, la réverbération de la neige, l'irisation d'un marécage, ou l'éclat de la mer, Eugène Leroy n'aura eu de cesse d'essayer de « toucher » cette lumière toujours mouvante et à jamais capricieuse.

L'exposition **Eugène Leroy en miroir | Histoires d'ondes, histoires d'eau**, pose un regard resserré sur un « écho » thématique dans l'œuvre d'Eugène Leroy. En effet, le reflet, le contre-jour, le miroir sont des éléments constants dans sa recherche de « lumière ».

Eugène Leroy en miroir | Histoires d'ondes, histoires d'eau se veut une déambulation, une promenade sensorielle qui part de la mer, miroir sans limite, en passant par le paysage humide, mouillé, imprégné comme le marécage ou le « delta » du fond du jardin, jusqu'à la fenêtre, la vitre ou le miroir qui paradoxalement, par le contre-jour, chargent et altèrent l'image de sa figuration.

Le miroitement mouvant, le reflet et l'altérité de la vitre sont aussi des composantes de la réflexion d'artistes plus anciens ou actuels. Ainsi l'expérience de la peinture d'Eugène Leroy est augmentée par les œuvres d'Isabelle Arthuis, Anaïs Boudot, Marianne Breedveld, Gabriele Chiari, Roel d'Haese, Lionel Estève, Felten-Massinger, Bertrand Gadenne, Angela Grauerholz, Hiroshige, Hervé Jamen, Erwan Maheo, Emilio Lopez-Menchero, Xavier Noiret-Thomé, Antoine Petitprez, Markus Raetz, Sébastien Reuzé, Marc Ronet, Yvan Salomone et Clémence van Lunen.

Eugène Leroy en miroir | Histoires d'ondes, histoires d'eau se construit à partir des collections du MUba Eugène Leroy | Tourcoing, et en particulier la Donation Eugène-Jean et Jean-Jacques Leroy enrichie par des prêts exceptionnels d'institutions publiques françaises et étrangères, et de collections privées.

L'exposition comporte trois expériences :

L'Homme et la mer, Paysages mouillés, la rosée, les marais, et ondes.

En parallèle COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE

COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE est pensée comme une exposition temporaire, dont la présentation est renouvelée régulièrement. Le parcours de l'exposition propose une déambulation au rythme des œuvres exposées autour de la question de la lumière— peintures, dessins, gravures, photographies, vidéos et installation — selon le concept de la relation de l'art contemporain et l'art ancien. Ces nouvelles relations apportent un nouveau regard sur les œuvres en établissant entre elles des parallèles, multipliant ainsi les lectures possibles de l'œuvre. L'exposition permet de mettre au centre la question du rapport de l'œuvre au lieu et de son expérience.

INTRODUCTION

L'autoportrait ou « *jeune homme à la vitre* 1927 », reconnu par son professeur d'art qui lui demande de le dater et de signer, est le dessin fondateur de l'œuvre d'Eugène Leroy. Qualifié de « *Prometteur* », il inaugure le début de l'œuvre d'Eugène Leroy et en pose déjà quelques jalons.

Pour Leroy l'autoportrait n'est pas un moment d'introspection, mais le désir de saisir « l'apparition d'une présence ». Une fascination pour la structure, la carnation. L'utilisation ou la présence du miroir, n'est pas anodin dans le travail que développe Leroy autour du portrait, il rappelle sa fascination lors de sa visite à la galerie Trétiakov pour les icônes : « *quand j'ai vu au Trétiakov ces petites lignes, ces deux plans ; je me suis dit que je n'ai plus rien d'autre à faire que de mettre un objet dans la peinture, lumière devant, lumière derrière* » Cela permet selon lui de « *rabattre la peinture sur le plan de la toile, et délivrer l'œil de l'image.* »

La lumière éclaire le visage et la lumière vient du fond doré, le visage est ainsi entre ces deux lumières. Quelque soit le déclencheur de ses peintures, dessins, gravures, Leroy y recherche la lumière, non pour l'imiter mais pour qu'elle devienne propre à ses œuvres.

« *Le principe de la lumière, c'est l'opposé de la matière pesante(...) on ne peut nier qu'elle ne soit absolument légère et non résistante, purement identique et relative à elle-même.* » Hegel

La lumière est-elle ce qui éclaire et permet de rendre visible, ou un objet, un matériau à part entière ? La lumière picturale est-elle métaphorique ? Simulacre ? Comment peut-elle dialoguer avec la lumière réelle ?

A l'instar de **Bertrand Gadenne** dont la vidéo joue des codes de l'autoportrait en manipulant un miroir non pour faire son image mais pour jouer avec la lumière, Eugène Leroy et les artistes invités la traquent, la manipulent, la capturent. Ils en explorent le simulacre, et s'en détachent en expérimentant son potentiel au sein de l'œuvre, elle devient réalité physique, matériau. Tout concourt à s'éloigner de l'imitation du phénomène lumineux, à l'origine de toute visibilité, pour faire de l'œuvre, avec ses moyens picturaux et photographiques, un univers de lumière autonome.

Travaillée par un ensemble de processus non naturels, la lumière devient mixte. Tableaux, dessins, gravures et photographies dévoilent une réalité composite, mêlant intimement la réalité et la fiction, les substances naturelles et les substances inventées.

Dans et sur ces paysages : la mer, le marécage, la forêt, la ville ou simple horizon ; sujets observés, simples prétextes ou inventions totales, la lumière peut être absorbée, (phénomène de matité du matériau), réfléchi (phénomènes de brillance, de reflet), ou traversante (effets de transparences).

SOMMAIRE

Introduction p.3

1 - MIROIR MARIN P.4

Analyse d'œuvre p.5
Espace de la lumière p.5
Les nuances p.6
L'éphémère p.6

Étendue et spatialité p.7
All over p.7
Espace plan p.7
Masse et vide p.7

Ouvertures p.8
Yvan Salomone .p.8
Antoine Petitprez .p.8
Markus Raetz p.9
Marian Breedveld p.10
Hervé Jamen p.10
Anaïs Boudot p.10
Hiroshige p.11

2 - LE PAYSAGE MOUILLE,
LA ROSEE LES MARAISp.11

La lumière | le contre-jour.....p.11
La frontalité | fusion du ciel et de la mer..p.12
La distance | le souvenir du paysage.....p.12

L'homme et la mer

« [...] *Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer. (...)*

Charles Baudelaire, *L'homme et la mer, Spleen et Idéal, Les Fleurs du Mal, 1857*

1_ MIROIR MARIN

PAYSAGE MARIN - PAYSAGE MIROIR

Les œuvres d'Eugène Leroy d'inspiration *marine* se déclinent selon plusieurs techniques, picturales ou graphiques. Ce sujet nourrit ses premières interrogations et accompagne son œuvre dans sa maturation. En dehors de carnets de croquis, dont les esquisses proviennent d'une observation sur le motif, les œuvres se déclinent comme des réinterprétations du sujet en atelier. Les espaces produits sont des fictions travaillées entre mémoire et expérience.

Eugène Leroy se nourrit de son expérience vécue au contact de l'eau pour insuffler dans sa toile les particularités des effets la lumière à cet endroit spécifique. Pour ce sujet, pas de cadrage, de recherche de dynamisme. La composition minimale insiste sur une constante : marquer l'horizontalité, respecter la norme classique 2/3-1/3.

Les plages de sables, l'eau étale, les ciels souvent brumeux l'inspirent :

Le fond | la forme p.13
Analyse d'œuvre p.13

Ouvertures p.14
Roel D'Haese p.14
Marc Ronet p.14
Clémence Van Lunen p.15
Angéla Grauerholz p.15
Felten-Massingier p.15

3 – ONDES, VITRES ET MIROIR .P.16

ONDES P.16
VITRES ET MIROIRS P.16
Analyse d'œuvres p.17

Ouvertures p.17
Xavier Noiret Thomé p.18
Lionel Estève p.18
Isabelle Arthuis p.18
Erwan Maheo p.18
Emilio Lopez-Menchero p.19
Sébastien Reuzé p.19

Annexe
Repères biographiques p.20
Pour poursuivre la réflexion sur la mer p.21
Bibliographie p.22

« Ce qui m'intéressait dans le paysage, c'était à la fois le contre jour et l'eau, la scène ne se réduisait qu'au ciel et à l'eau ... à partir de ces paysages, je vais commencer à chercher la lumière du fond ».EL

Les paysages marins d'Eugène Leroy, sont inspirés de ses séjours en mer du Nord. De la côte de Grand Fort Philippe, ou il séjournera plusieurs fois à l'invitation d'un ami collectionneur, à laquelle il préféra la baie de Wissant, jusqu'en 1954.

Analyse d'œuvre I



©MUBa Eugène Leroy | Tourcoing-DR

Marine verte

1950, huile sur panneau.

« Toute peinture est par définition figurative par le visible et abstraite par la codification de ses langages et de ses moyens. » Eugène Leroy

L'œuvre est de petites dimensions, réalisée sur panneau, sans emploi de médium. Son intitulé la classe dans un travail de peinture de paysage, d'aspect classique.

Eugène Leroy commence son tableau en esquissant l'horizon par un contraste coloré. Une fois ce repère minimal placé, il travaille la couleur de façon centripète, pour interroger la lumière.

Il délaisse volontairement le cœur de la toile et travaille sa périphérie par des zones nuancées de rose-orangé, des camaïeux de gris, de verts. Les couleurs franches qui aiguisent les nuances sont amalgamées dans les tons rompus. Les couleurs posées sur le haut de la toile, se retrouvent dans le bas de la toile. Tout comme dans le paysage marin et son effet miroir, tout est question de fusion et d'échange.

L'œuvre se constitue dans la couleur et avec la couleur, et de façon expérimentale. La recherche tonale de la première impression, le recours à la peinture à l'huile, sans l'emploi de siccatif (permettant l'accélération du temps de séchage), induit la mise à distance du motif. En prenant comme sujet une marine, Eugène Leroy travaille les couleurs, leurs interrelations dans la constitution du visible, en cela il est à relier aux recherches impressionnistes.

En affirmant la sensibilité, l'accident et le temps, il se détache de son sujet et en affirme les caractères insaisissable et sublime, l'aspect paradigmatique de la peinture, et son autonomie.

Espace de la lumière I

«Il prend pour la première fois conscience d'une réalité vaste qui échappe au motif, où la lumière construit tout » cf. Eugène Leroy, préface catalogue *Eugène Leroy*, galerie Veranneman

La lumière est la question principale de la quête picturale d'Eugène Leroy.

Leroy part toujours d'un sujet, prétexte – le sujet est la peinture – les Marines le conduisent à la limite de l'abstraction et permettent de créer une osmose des éléments.

La *marine* est un genre qui trouve sa pertinence dans la richesse des états lumineux produits par sa rencontre avec le scintillement du sable, le miroitement de l'eau, l'évanescence de l'air. Etat solide, état liquide et gazeux, ces trois interactions sont observées scrupuleusement.

Les nuances

Sa recherche du ton juste provient de ses impressions liées à la lumière. Cet intérêt se traduit par la possibilité de distinguer, les marines claires des moments sereins et marines sombres évocatrices de tempêtes.

Lorsqu'il travaille à l'huile, les couleurs sont soit travaillées avant leur pose sur la toile, soit révélées dans l'acte de peindre. Elles se recouvrent ou se découvrent (racler) s'associent ou s'opposent. Le ton dominant premier subit des transformations. Un ensemble de tons rompus naît de cette alchimie. En stratification apparaissent les jaunes, ocres, carmins, bleu roi. En ponctuation ou étendues, la couleur s'effiloche, s'étire, se joue des accidents, des heureux hasards. Le temps de réalisation de l'œuvre est à la fois long, régulier et successif pour permettre cette alchimie des couleurs avant que la matière ne sèche ni ne se fige.

En aquarelle, sa démarche est différente. Il observe le paysage pour en saisir ses signes, les couleurs.

La réactivité de l'aquarelle lui permet de travailler sur le motif. Il réduit sa palette à une ou deux teintes, et à chaque geste sa couleur. Celui-ci dessine le paysage en suggérant ses éléments identificatoires.

La couleur s'accorde d'avantage au ton local : les zones brunes du sable, l'aspect étal de l'eau et du ciel sont différenciés. Il isole les phénomènes et les dépose sur la feuille. Ce qui peut produire des œuvres étonnantes, pour exemple, lorsqu'il travaille à la tombée de la nuit, il trace des nuages rouges à côté de nuages bleus et remplace le noir de la nuit par la clarté de la feuille blanche.

Le papier joue un rôle majeur dans le processus. En référence à l'Art asiatique, c'est la surface du papier, traitée en réserve qui structure l'ensemble. La couleur fluide est travaillée en taches, le pinceau guide l'eau chargée de pigments qui définissent les masses de couleurs. Son geste associé à une matière fluide lui permet une approche synthétique du paysage : il forme geste par geste, une ligne, une tache et exploite leurs pouvoirs suggestifs.

Son intérêt pour la matérialité se retrouve dans les accidents qu'il revendique entre l'eau teintée et le papier, sa capacité à absorber ou à être saturé de pigment. Ses recherches restent dirigées par les notions d'épure, d'essentiel, et de rapidité.

L'éphémère

Le paysage marin a ceci de particulier qu'il est instable. La mer toujours en mouvement offre une interaction mouvante avec le ciel et son miroitement. Le temps de réalisation des marines à l'huile est long, les œuvres sont retravaillées en atelier et ce, parfois sur plusieurs années. Comment Eugène concilie-t-il ces deux temps différents ?

Le traitement de la marine libère le geste d'Eugène Leroy, il l'accompagne et constitue la figure. La pose de la peinture crée les échanges colorés, l'étirement de la pâte l'accompagne l'idée de cette mer plurielle, dont l'aspect dépend du ciel.

Les traces de la gestuelle d'Eugène Leroy, animent la surface de chaque toile. L'utilisation d'une peinture dense, de pinceaux larges, rendent son geste lourd et appuyé. Les empâtements se concentrent aux lisières du tableau. Ils se propagent de façon désordonnées, associant horizontales, verticales, diagonales, droites et courbes. Le dépôt de peinture se réduit au centre de la toile, qui semble plus apaisé.

Les touches ainsi formées, jouent avec les nuances de peinture, suggèrent dans la partie haute les mouvements des couleurs dans le ciel, dans la partie basse le ressac et le scintillement des vagues. Ainsi, il efface les limites entre les trois éléments, mélange les sédiments millénaires et les dépôts éphémères.

« Dessiner c'est le geste. Saisir un geste. Surprendre un geste. Pourtant le geste en fin de compte, disparaît presque toujours. La surface de la page, le rapport du dessin avec la page font que j'ai probablement là des relations analogues avec celles que j'ai avec la peinture ». Eugène Leroy

Le rapport entre le visible (mouvant) et sa représentation se retrouve dans son approche graphique. Celle-ci apparaît plus spontanée. Dessins, prises de notes et carnets témoignent d'actions rapides, visant à l'essentiel. Le repère figuratif peut parfois être pittoresque. Une ligne devient roseau, bateau, animal et donne sens à l'ensemble. La figure est en tension avec un geste rapide, une ligne succincte. Lorsqu'il délaisse la ligne pour l'estompe, il interroge le rôle de l'ombre dans sa capacité à révéler la lumière.

Etendue et spatialité

Face aux marines d'Eugène Leroy, la frontalité de la couleur exclue la profondeur. Ni la composition, ni l'emploi classique et raisonné de la couleur ne creusent la surface de la toile. L'espace est rabattu, le ciel, la mer et la grève se confondent. Les couleurs se répondent et les rapports de plan se mélangent. La source de lumière –ciel- se précipite dans son reflet –mer-. Le sol devient aussi instable qu'une vague.

All over

La mer, surface réfléchissante, est un espace d'échanges. Ce principe se retrouve dans la technique de peinture : les touches successives, en profondeur, qui ne se recouvrent pas totalement, permettent des retours des couleurs sous jacentes en surface. Les échanges colorés sont saturés et les tons recherchés de mémoire, se dispersent sur toute la surface du tableau. Celui-ci semble hésiter à devenir figure. Le traitement du sujet interroge les limites de l'abstraction.

En ce qui concerne leurs compositions, les *Marines* d'Eugène Leroy, bien que de dimensions modestes retranscrivent la sensation d'infini. L'absence de grève au premier plan, correspond à un œil abstrait celui d'un être dans le paysage. Les bords des tableaux, parfois marqués d'une épaisseur supplémentaire, loin de clôturer l'espace, appellent sa continuité.

Qu'il s'agisse du rapport titre/œuvre ou de l'importance de la nuance, parfois poussée à son maximum, l'émergence d'un paysage marin fait sens :

Eugène Leroy nous invite à une errance de l'œil, à nous perdre dans une étendue infinie qu'aucune limite ne vient borner. La mer n'est pas synonyme d'évasion, mais d'inconnu.

Espace plan

Comment, avec une telle présence de la matière et affirmation de la frontalité, ces œuvres peuvent-elles nous inviter à l'exil et à l'infini ?

L'absence de lignes de force et de construction (composition) donne à la couleur toute sa puissance. L'épaisseur des taches posées rabattent la surface du tableau, cependant les effets chromatiques révèlent la sensation de profondeur. En associant les deux, Eugène Leroy nous invite à mettre notre perception à distance.

En aquarelle la matière du papier crée des accidents qui ne sont pas des coulures, mais des flaques inertes, et révèlent l'usage plat de la feuille.

Masse et vide

La figuration de l'élément marin se fait dans une matière picturale dense et figer qui pourrait retranscrire le mouvement des éléments. Gestes courbés et lourds, horizontaux et légers, les masses de matières figent sur la toile les ressacs incessants, calmes ou violents.

Le regardeur est face à une réalité matérielle paradoxale, espace saturé de peinture épaisse et sensation d'espace.

Le rôle de la couleur est alors primordial : les nuances travaillées sont celles des paysages marins observés. Pour créer de la profondeur, une touche minimale de brun, de verts rompus, placée au centre sous la forme d'une touche, ou plus évocatrice d'horizon d'une ligne, se propose comme repère. Notre œil tombe dans le piège et s'accroche à ce signe pour faire advenir l'image.

En dessin, Eugène Leroy travaille encore le paradoxe :

- Aquarelles : Il laisse apparaître le blanc du papier, ce qu'il abandonnera par la suite. La réserve joue un double rôle, celui de séparation des tons, et celui de structuration de l'espace. Dessiner par le vide, c'est penser le sujet dans ce qu'il n'est pas, affirmer que la sensation d'espace prévaut à sa visualisation. Devant cette incomplétude, c'est encore notre regard qui réassemble, recompose, comble l'image.

- Mine de plomb : Lorsqu'Eugène Leroy emploie le charbon, il recouvre le grain de papier d'une fine pellicule de poussière noire. L'estompe et la surface sombre prévalent au profit de la ligne. La densité des noirs varie et semble évoquer la lumière.

OUVERTURES I

Les questionnements permettent de créer des axes de travail entre les artistes invités et l'œuvre d'Eugène Leroy. Ils mettent en perspective les notions travaillées dans son œuvre au regard de pratiques contemporaines.

Le paysage un espace idéal ou parasité ?

YVAN SALOMONE I

(St Malo ,1957)

Yvan Salomone développe depuis 1991 une œuvre à l'aquarelle selon un protocole précis, qui donne une dimension particulière à son travail rappelant les contraintes « oulipienne » que s'impose George Perec. Il produit une aquarelle par semaine, à partir d'une photographie prise *in situ* dans un port, une zone industrielle, un paysage qui est dans un entre deux ; cette première étape de repérage est constitutive de l'œuvre. Ces photographies sont utilisées comme document de départ pour la réalisation des aquarelles, qui sont faites avec une certaine marge d'interprétation. De plus, il arrive que des formes géométriques, carré, rectangle, cercle noir, s'insèrent dans le paysage. Cet élément plan vient contredire les effets de lumières et de perspectives qui donnent au paysage une profondeur, ainsi la tension entre espace plan et espace en profondeur est sans cesse interrogé par le regard. Trois aquarelles d'Yvan Salomone sont mises en regard des marines d'Eugène Leroy, qui par la marine parvient à un paysage abstrait de pure matière et couleur à la surface du support.

La matière peut-elle devenir transparence ?

ANTOINE PETITPREZ I

(Loos, 1961)

Antoine Petitprez développe depuis de nombreuses années un protocole photographique permettant de dévoiler le sujet sous un aspect différent. Un fond noir est placé derrière le sujet, photographie argentique à la chambre. Ce fond noir a pour particularité de placer le sujet choisi hors de tout contexte, ce qui donne à ce dernier une présence et une matérialité unique. La chambre photographique permet des prises de vue avec une grande finesse de détails, et une lumière qui accentue les volumes. Ce protocole élaboré par le photographe est un moyen de chercher à révéler ce qui échappe au regard. Isoler le sujet et le révéler par la lumière.

La surface de la photographie est divisée en deux parties. Au quart du bas, une zone claire, traversée en son centre par une sorte de halo blanc. La lumière vient par devant et fait entrer le regardeur vers le fond de l'image, d'un noir absolu. La photographie suivante semble en être son double, sur la surface première la lumière accroche de façon à provoquer des scintillements. Suggère une matière aqueuse. Source de lumière exclue du paysage, photographie inversée, positif négatif. La source de lumière c'est le reflet de l'image. Réduire le paysage à son essentiel, approche frontale et neutre, temps focale.

La photographie en tant que médium qui enregistre le réel est détournée de sa fonction. Le travail d'Antoine Petitprez consistant à mélanger la réalité de la prise de vue et l'artifice dans la mise en scène de son sujet, pendant la prise de vue. Bien que pouvant être perçu comme une prise de vue de la mer de nuit, rien ne nous indique que ce paysage est réel. Pour réaliser cette image, l'objet photographié est un drap.

Comment explorer la matérialité de la lumière dans un processus plastique ?

MARKUS RAETZ I

(Berne, 1941)

NO W HERE

NOWHERE ou NOW HERE

Markus Raetz, figure majeure de la scène européenne, développe depuis quarante ans une œuvre autour du dessin, de la gravure, et de la sculpture. Il explore l'anamorphose, l'anagramme et la métamorphose. Il interroge le regard du spectateur, qui par son déplacement dans l'espace donne un sens à l'image déconstruite par l'artiste. « *Ce qui m'importe, c'est le mouvement qu'on fait autour de l'œuvre, les différentes perceptions qu'on a en fonction de notre évolution dans l'espace* ». Son travail interroge aussi bien la figure que le paysage. Sa démarche induit un rapport particulier au spectateur, expérimental et ludique. Son œuvre autour du paysage développe des images de lieux familiers ou inventés, images poétiques, qui interrogent la mémoire et le regard du spectateur. Paysages d'ici, d'ailleurs, ou de nulle part

NO W HERE

(...) Avant d'être massifs boisés gardant peut-être le souvenir des Maures, seuil et champ de brillance d'une Campanie étale, voire hauts rivages des îles et détroits glacés des Lofoten, avant d'être reportage le long du chemin de fer en Berne et Zurich – tous lieux et parcours que l'artiste a fréquentés, les sept paysages de *No w here*, singulièrement *accordés* entre eux, tout à la fois captés et librement surgis aux frontières communes de la main exercée, de la rêverie se fixant et de la réflexion langagière, sont des régions conjecturales qui trouvent leur unité de lieu en utopie.

(...)

No w here amène à son achèvement provisoire une évolution remontant à un voyage pluvieux qui conduit Markus Raetz à travers la Suisse au printemps 1976. L'artiste en rapportera des pages significativement groupées sous le titre *Im Bereich des Möglichen* ("Dans le champ" et/ou "les limites du possible" – fine dissemblance !), exécutées au lavis d'encre qui diffuse sur le papier humide (comme dans la technique de l'aquarelle) et transmet la genèse de masses boisées ou montagneuses dans une vision estompée et vibrante. Ces paysages capricieux, au sens du XVIII^e siècle, issus de moyens aléatoires aussi parlants que telle figure de Rorschach, finissent pas se répercuter sur l'approche du spectacle naturel. Les vues "exactes" basculent dans l'espace irréel et ouvrent au retour qui s'opèrent maintenant à la *grande forme* et, plus loin, sans doute au sublime. Markus Raetz, offre ainsi, exploration d'une voie délaissée par les avant-gardes des dernières décennies, une exemplaire "leçon de paysage".

Dans *No w here*, s'affirme un "ici venu" qui dispense par delà les lectures spatio-temporelles ambivalentes de son titre, l'expérience directe du *hic et nunc*, assignée non à quelque lieu représenté mais au regard et à la présence que concentre l'œuvre d'art.

C'est elle qui actualise le *nulle part*. Cette leçon de densité désignée mais non de formes et de topographies arrêtées, est distinctive de Markus Raetz, dont l'art répond à une stratégie qui vise à pointer, à condenser, et tout à la fois à "desserrer l'étreinte" autour d'un pôle imaginaire fortement habité, aux résonances plurielles.

Le vallonnement n'est plus qu'ombre sous un bas ciel doré, mais ce n'est pas David Young Cameron ; la vue remonte vers une colline qui fait d'abord le gros dos, mais ce n'est pas Dürer devant Arco ; la petite plaine arborisée s'étage sereinement à contre-jour, mais ce n'est pas Le Lorrain ; dans l'azur immense la brume se teinte d'inflexions de vieux cuivre vert et doré, mais ce n'est pas Seghers ; la caverne marine abrite l'œil qui cherche le recul réflexif, mais ce n'est pas Caspar Wolf. "Vous ne trouverez cela nulle part" aurait conclu Po Kiu-Yi. C'est une campagne intériorisée qui n'est autre chose que la représentation d'elle-même comme œuvre d'art. Ce n'est pas un manifeste qui dispenserait une contre-image au monde décentré d'un siècle finissant. Les planches de *No w here*, traduisent toutefois l'inéluctable arrêt d'un artiste méditant aujourd'hui le destin du regard désirant : Markus Raetz s'interroge sur le moyen de connaissance ou d'identification à l'*anima mundi* que peut-être l'image.

Règne dans ces paysages à l'étonnante lumière, qui sont autant d'"états d'âmes", selon la célèbre expression de Frédéric-Henri Amiel, un silence où l'impondérable absence de l'homme trouve sa *résolution* dans l'humain bonheur de la contemplation – pour préserver l'état de disponibilité et d'incertitude sans lequel il n'y a pas d'art : "Le présent-passé, le présent-futur. Rien qui précède et rien qui succède, seulement les offrandes de l'imagination" (René Char).

Rainer Michael Mason

Le ton rompu **Peut-on peindre un paysage sans ses couleurs ?**

MARIAN BREEDVELD I
(Pays Bas, 1959)

Marian Breedveld développe une œuvre peinte qui interroge la matière, la couleur et la lumière. Sa démarche permet de rendre visible les transparences et les opacités des couches de matières étirées sur le support. D'un seul geste, en maniant plusieurs brosses reliées entre elles, Marianne Breedveld étire les couches de peinture. Plusieurs couleurs sont étirées en même temps, les limites entre les champs colorés se brouillent et s'estompent. En recommençant ce geste plusieurs fois, les brosses laissent leurs traces dans la matière, les couches inférieures remontent, sillons, creux, et crêtes se forment à la surface de la toile. Si elle varie ses formats, ceux-ci sont toujours limités à l'amplitude de son geste.

Ses œuvres d'une grande sensualité dues aux couleurs et à la matière, sont aussi une réflexion sur le temps, la temporalité du geste laissant sa trace dans la matière. Confronter ses œuvres aux paysages de Leroy, permet de mettre en avant leurs recherches communes sur la couleur, la lumière, et leurs transcriptions dans la matière picturale. L'horizontalité des traces de Marianne Breedveld, peut nous amener à interroger ses œuvres et les voir comme des paysages.

Le paysage a-t-il besoin de l'horizon pour exister ?

HERVE JAMEN I
(Lyon, 1959)

Hervé Jamen travaille depuis les années 80 à élaborer une œuvre peinte figurative interrogeant la matière, la couleur et les rapports d'échelle. Ses natures mortes ou autoportraits sont abordés avec la même palette de couleurs acidulées, travaillées en large touches épaisses. Le sujet traité frontalement mis en scène avec une certaine théâtralité interpelle le spectateur dans sa matérialité. La touche et la couleur, permettent une distance avec le sujet, s'éloignant ainsi de la nature pour ramener le spectateur aux questions de la peinture : le fond, la forme, la couleur, la lumière et la matière.

Dans cette série, Hervé Jamen revisite le thème des baigneurs, dans deux contextes différents, la piscine et la plage. Le plan de l'image est rabattu, la perspective abolie, les repères spatiaux ne sont pas marqués, seules les tonalités suggèrent un lieu, une atmosphère : la mer, le bassin, la grève. La lisibilité du sujet est troublée par un ensemble de taches. La peinture est-elle grattée ? Posée ? Rongée par un liquide corrosif ? Ces recouvrements, effacements traitent de l'ambiguïté de la lumière qui se fait obstacle à la clarté : lorsqu'elle devient reflet ou brume.

La photographie permet elle de saisir le potentiel d'infini du paysage ?

ANAÏS BOUDOT I
(Metz, 1984)

Diplômée de l'Ecole nationale de photographie et du Fresnoy Studio International des Arts Contemporains, Anaïs Boudot développe des moyens photographiques hybrides, lui permettant d'interroger d'une manière différente les notions d'ombre, de lumière, de temps, et de mouvement.

Le paysage est au cœur de sa démarche. Grâce à des vidéos réalisées à partir de montage de photographies stéréoscopiques, elle parvient à donner une nouvelle profondeur au paysage. La vidéo *In absentia* semble raconter une promenade, qui partirait de la forêt endémique de la Baie de la Canche jusqu'à la mer, en traversant la ville. Divers lieux, divers temps, dont l'appréhension globale résulterait d'un amoncellement d'image successives, posées les unes sur les autres, les unes à la suite des autres, dans une continuité artificielle. Le travail photographique par ajouts de matières ou de superpositions d'images permet de révéler les effets de lumière particuliers d'un paysage, et leurs variations.

L'homme peut-il être en harmonie avec le paysage ?

HIROSHIGE, ECOLE DE I

Paysage, Paysage oiseau, Estampe XIXème.

Représentation évocatrice d'un paysage bord de mer reprenant les instants de la vie quotidienne et la marque de l'homme sur le paysage, malgré les moyens frustrés de la gravure sur bois, les bleus sont subtils, différenciés et retranscrivent les délicates transparences de l'atmosphère.

Renforcé par le cadrage vertical et l'importance du premier plan, l'espace s'affirme dans sa frontalité. Le paysage semble parfait, homogène. Composé à partir de lignes sinueuses il entrelace la nature et ses aménagements (ponts, habitations.) Sur cette image d'apparence narrative, l'homme et la nature sont harmonieusement associés.

Paysages mouillés, la rosée, les marais

« [...] J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,
Et les lointains vers les gouffres cataractant ! (...) »

Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, 1871

2 PAYSAGES MOUILLES, LA ROSEE, LES MARAIS FUSION DU PAYSAGE ET DE LA PEINTURE

« Depuis cette époque, jusqu'à aujourd'hui- au travers de la fenêtre – j'ai peint des arbres ! » E.L.

Les paysages de notre région ont ceci de particuliers qu'ils n'ont rien de grandiose. Pas de montagnes majestueuses, ni de vallées pittoresques, mais un paysage où les chemins bordés de haies creusent et rythment les champs. Où les canaux reflètent les ciels chargés de nuages. Où les pluies d'automne, d'hiver et de printemps laissent des champs inondés aux bords desquels se dressent les silhouettes massives des saules têtards. Des vergers rythmés par les troncs sombre et noueux des arbres fruitiers. Des mares, des fossés ou l'eau telle un miroir, montrent les ciels changeants, bordés d'arbres, de buissons, d'herbes, où s'enchevêtrent lianes de clématites sauvages, lierres et branchages.

Un paysage austère, aux teintes boueuses d'où émergent les éclats de couleurs, verts, bleus, fauves. Mais ce paysage peut aussi être inondé d'une lumière rasante, qui fait ressortir les lignes des labours, les masses herbeuses, les bosquets. C'est ce paysage qui est une source d'inspiration et qui nourrira l'œuvre d'Eugène Leroy.

Le paysage est dès le début de son travail un sujet important pour Eugène Leroy. Que ce soit par fidélité à la mémoire d'un père qu'il n'a pas connu, mais dont il a hérité de la boîte de peinture, et deux paysages peints. Ou par goût du paysage flamand qui deviendra son paysage de prédilection. Il revendique dès les débuts le paysage comme un sujet important. Il y puise une émotion particulière, faite de lumière et d'une sensation physique de faire corps avec le paysage, comme il fait corps avec la peinture.

« Le paysage, (...) n'a rien à voir avec le pittoresque, c'est un modèle multiple de ce qui est essentiel. Le paysage, c'est une chanson... De la même manière que les lieder de Schubert sont à la base de ce qu'il a écrit par la suite ». E.L.

> Peinture de paysage / peinture paysage : le sujet du paysage est un point de départ pour une qualité d'émotion qui est ensuite transposée lors du travail en atelier.

La lumière | le contre jour

«... le paysage n'est pas mon affaire – j'en ai fait cependant beaucoup, et en particulier ceux qui me restent du fait de n'être pas sur châssis, et pour la matière et pour le dessin, entre ciel et les éléments du sol, l'étude à été sérieuse » Eugène Leroy

Eugène Leroy dit avoir fait trop de paysages et de ne pas s'être assez approché de la nature. Cependant à certaine période de sa vie, il va vivre une immersion dans le paysage comme lors de son séjour en

1933 à Envoz, dans les Ardennes, au bord de la Meuse. De nombreuses randonnées à bicyclette, laisseront également une trace permanente dans son œuvre, une attention à la lumière et une disponibilité à se laisser surprendre, par le paysage comme par la peinture.

Il dit alors sont désir d'être au plus près des choses, il aime regarder et peindre les arbres en particulier quand ils se dressent à contre jour. Il ressent une « *énergie du contre jour* ». C'est la lumière qui est le moteur de sa peinture.

> Les paysages d'Eugène Leroy nous montrent cette attention à la lumière, une lumière zénithale qui donne une frontalité au paysage.

Mettre un sujet dans la lumière, sous plusieurs sources de lumières, à contre jour est un des axes principaux de sa peinture dès ses débuts.

Il est fasciné par la lumière du Nord, une luminosité qu'il cherche à traduire dans sa peinture. **La peinture à l'huile est pour lui le matériau qui permet, par sa transparence et sa matière huileuse, la qualité de lumière qu'il recherche.**

Le contre jour et le clair obscur sont rapidement pour lui le moyen de mettre en avant cette lumière, qui est le sujet de sa peinture. Elle qui permet dans la toile l'articulation entre le fond et la forme, l'endroit où la forme se distingue du fond ou s'y confond.

« *Avant et pendant la guerre (même avec les dangers que cela supposait) j'ai beaucoup demandé au paysage, pas pour lui même, pas pour faire des paysages, ...de la même manière j'ai beaucoup demandé aux fleurs, mais pas pour faire des bouquets !... Le paysage comme les fleurs, n'est pour moi qu'une manière d'aborder autre chose.* » Eugène Leroy

En 1958, il installe son atelier au grenier avec des fenêtres de part et d'autre, mise en place d'une lumière traversantes et sentiment d'être dans le paysage. La lumière circule « comme si on était dehors ».

> Leroy cherche une lumière qui lui permette de faire sortir le sujet de l'anecdote, pour que celui-ci devienne peinture. L'image et la peinture ne doivent faire qu'un.

La frontalité I fusion du ciel et de la terre

C'est à partir des années 1950/1960 que Eugène Leroy fait le choix d'un paysage en particulier : La Flandre.

Là où terre et mer se confondent, un pays mouillé, un pays de lumières, où les frontières entre les choses s'évanouissent.

Pour Eugène Leroy, c'est un pays qui a un rapport direct avec sa peinture. Il explore le sentiment que terre et ciel se confondent, confusion due à cette présence de l'eau et de la lumière qui s'y reflète. Si le paysage n'est pas dégagé et horizontal, c'est un mur de végétation qui se dresse devant nous, occultant le ciel et laissant passer la lumière à travers ses branchages, végétation ; ciel et lumière ne font plus qu'un. Le paysage permet alors au peintre de travailler la lumière, le contre jour.

> La touche qu'Eugène Leroy développe dans ses paysages, permet en plus de la lumière de donner une unité au tableau. Terre et ciel sont traités du même geste ample et vigoureux. Le paysage se construit par larges touches qui unissent les plans. Des horizontales et des verticales rythment l'espace. La touche donne aussi son mouvement au paysage.

> Eugène Leroy revendique une « pensée marécage ».

Celle-ci se réalise en peinture dans le processus : l'épaisseur de la matière, l'accumulation des touches et des couleurs, le travail de grattage, de rajouts, de va et vient, afin de de capter le mystère : le sentiment d'être au monde.

la distance I le souvenir du paysage

Après la guerre, Eugène Leroy affirme développer un rapport différent au paysage. Avec les années, il ne se déplace plus dans le paysage, quand il peint c'est sa mémoire qu'il convoque, ses sensations sont transcrites en peinture. Le temps permet de prendre une certaine distance avec l'émotion première et de trouver la justesse d'émotion de la peinture.

En 1958, Eugène Leroy s'installe à Wasquehal, dans une petite maison, donnant sur une prairie plantée de poiriers, la nature environnante est « brute ». Il est fasciné par les vieux poiriers qui s'élèvent « tel des idoles ».

Le paysage est proche, au pas de sa porte, il est ressenti.

La peinture d'Eugène Leroy montre un rapport ambigu au paysage... il a besoin du paysage, cependant il garde une certaine méfiance par rapport à ce sujet. On constate une tension entre le sujet et la peinture.

> **Le temps est ici le temps entre le moment où le paysage est vu et celui où il est réinventé sur la toile. Mais aussi le temps de la peinture. En effet Eugène Leroy, travail ses toiles sur de longues période, il peut laisser une toile de coté pendant un long laps de temps pour mieux y travailler plus tard. Comme si le temps permettait de revenir à la quintessence de l'émotion. Leroy fait souvent référence à Proust, où l'absence et la remémoration permet un sentiment plus fort.**

Le fond et la forme

« J'ai beaucoup regardé la peinture » Eugène Leroy

Quand en 1952 il se rend à Venise, il ressent le lien étroit entre un paysage et une peinture : « *quand je me suis rendu à Venise, et que j'ai vu le paysage qui descend sur la ville, fait de plan d'eau et de rochers, j'ai compris que ce paysage, que j'imaginai jusqu'alors idéalisé et fabriqué, existait* »

« *J'ai tout de suite vu là la qualité substantielle de la saturation colorée qui, du pied de St Libéral au paysage et au ciel, parcourt tout le long de la hampe du drapeau* »

Ce qui le frappe c'est la saturation de la couleur et la qualité de lumière présente dans les paysages vénitiens.

Mais aussi le rapport entre le fond et la forme, où comment les figures placées dans paysage, font corps avec celui ci, la peinture et le sujet fusionne.

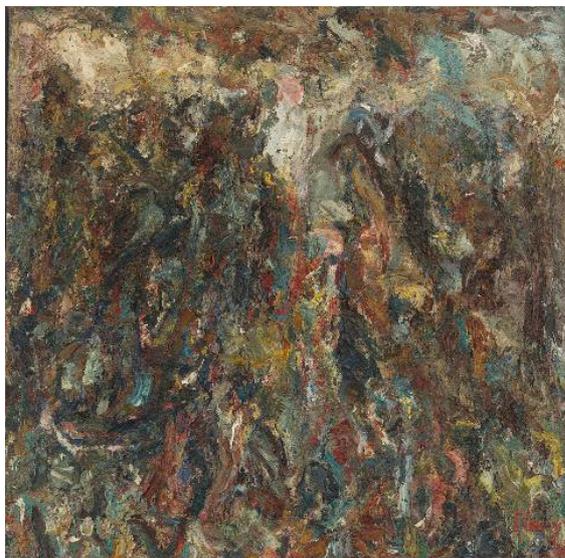
Lorsqu'il observe des tableaux de paysages, il s'intéresse aux fonds... là où le sujet et la peinture se confondent.

Le sujet est nécessaire pour faire de la peinture ... pas un alibi, mais un **moyen, le tableau est le résultat de la bataille entre le sujet et la peinture. Le sujet nourrit la peinture et vice versa.**

> **Les questions posées par son travail s'articulent autour de la distance entre le paysage « réel » et l'œuvre.**

« *J'ai d'abord manié un pinceau après Van Gogh, Ensor, et Cézanne, et je l'ai fait dans la lumière du Nord. Lumière envahissante, gourmande, qui rend visible dans ses mirages d'eau et de fenêtres ce qu'il faut rendre visible.* »

Analyse d'œuvre I



©MUba Eugène Leroy | Tourcoing-DR

Eugène Leroy (Tourcoing, 1910 – Wasquehal, 2000)
Le marécage
ca. 1973
Huile sur toile
Collection privée

L'œuvre étonne par son format carré inhabituel, son titre nous permet de le classer dans le genre du paysage.

Ce paysage peint par Eugène Leroy en 1973, frappe par le manque de lisibilité du sujet, qui n'est identifiable que grâce au titre. La peinture est frontale, l'accumulation de touches ascendante guide le regard vers la partie supérieure du tableau, vers une tache claire centrale. On ne distingue pas de plans, les touches de couleur recouvrant indistinctement l'ensemble de la surface de la toile dans un mouvement centrifuge. Une zone à tonalités plus claires est cependant distincte dans la partie supérieure de la toile, qui pourrait être lue comme la source de lumière, le ciel. Les touches procurent un sentiment de dynamisme à l'ensemble de la toile. La dominante de couleurs est plutôt sombre - noir, vert, bleu - cependant surgissent des couches inférieures des touches de couleurs vives, jaune, rouge, turquoise, rappelant une lumière miroitant à travers des branchages, à contre jour. Les tonalités de couleurs, sombres et terreuses, évoquent les caractéristiques des paysages du Nord. Elles sont accentuées par la lumière diffuse, qui semble sourdre d'un ciel gris.

La frontalité de l'œuvre produit un effet d'immersion dans la peinture, une confrontation avec une végétation sauvage et envahissante. Cette impression est renforcée par le cadrage et le format, qui ne laissent pas de vide.

La vibration de la touche et de la couleur, donne un souffle à l'ensemble. Cette touche épaisse qui garde la trace du geste du peintre et qui évoque une végétation buissonnante.

>Leroy travaille sur la toile à partir des jus, et construit sa composition comme une aquarelle, puis petit à petit il construit la matière, travail des bords vers le centre, le centre est en général l'espace le moins travaillé où il reste des traces des premiers jus.

>Le titre : « *Le marécage* » dirige notre lecture du tableau qui oriente l'interprétation l'accumulation de touches comme une végétation sauvage de marais. Le titre donne sens au tableau.

Le tableau n'est pas peint d'après nature c'est une recomposition, somme du souvenir et de l'émotion. Le sentiment est traduit par les nuances. Leroy se retire du réel pour « voir en soi ».

OUVERTURES I

La ligne au lieu de circonscrire peut elle saisir les mouvements naturels ?

ROEL D'HAESE I

(Geraardsbergen, 1921- Brugge, 1996)

Sculpteur atypique et singulier, Roël D'Haese expérimente toutes les techniques de sculptures et tous les matériaux, sa prédilection allant vers les métaux soudés et la sculpture à la cire perdue. Il reste un artiste solitaire, se plaçant volontairement en dehors des groupes artistiques de son époque. Artiste intuitif, il développe ses sculptures et ses dessins avec une grande spontanéité, sans esquisse préalable. Son œuvre est souvent qualifiée d'expressive ou de baroque, voire de surréaliste. Influencée par les arts primitifs, sa sensibilité aux atrocités de l'Histoire est un des moteurs de sa création. Observateur attentif de la nature végétale et animale, il nourrit son imaginaire de formes multiples et hybrides. Ce qui soutient l'œuvre de Roël D'Haese est l'acte créateur, acte dans lequel il met toute sa détresse intérieure. Ses dessins, présentés en regard des œuvres de Leroy, sont des paysages réels ou imaginaires.

Peut-on réussir à affirmer la surface de la toile tout en suggérant un espace ?

MARC RONET I

(Marcq en Baroeul, 1937)

Marc Ronet met en place une œuvre sensible interrogeant la peinture et ses matériaux. Le paysage et l'autoportrait sont les sujets de prédilection de Marc Ronet qui réfléchit sur la transcription de la lumière et l'acte de peindre. Il se confronte alors aussi bien à la matière picturale qu'au support. Le support est le lieu de la projection de l'acte créateur qui se concrétise dans la matière et dans le geste. Marc Ronet

traduit son émotion par l'émergence de la lumière. Le paysage est en mouvement, brouillé par les bourrasques et tempêtes. Entre figuration et abstraction, Marc Ronet peint un paysage intérieur en mouvement permanent.

L'ensemble des œuvres sur papier présentées, garde la trace du geste, main qui trace, qui étale les pigments, retouche, mouille, griffe, gratte, frotte, pour laisser ressurgir la blanc du papier. Il crée une matière picturale aussi bien douce et subtile, que violente. La couleur laisse émerger un paysage, austère, et brumeux. Extrêmement travaillée, contrariée, elle s'envisage dans son abstraction. Le jeu avec le blanc qui, loin d'affadir révèle un éclairage, fait basculer de complexes zones coloré en évocations naturelles.

Scintillement, brume, écoulement peuvent ils participer de la sculpture ?

CLÉMENCE VAN LUNEN I

(Bruxelles 1959, vit et travaille en France)

Son œuvre polymorphe est le miroir de sa curiosité pour les cultures du monde. Elle aime confronter le spectateur au contraste de la matière dure de la céramique, aux formes molles qui sont figées par la cuisson. Ainsi les engobes, enduits et glaçures permettent de jouer sur les couleurs, la brillance et la matité.

Sculpteur et céramiste, nourrie par l'art de la céramique de l'Extrême-Orient, elle réalise aussi bien des pièces « paysage », figeant dans la matière les éléments mouvants de la nature, eaux et brumes, que des formes inspirées de son cabinet de curiosités imaginaire. Son travail interroge la nature, avec humour et espièglerie. Revendiquant un travail de sculpteur, elle met à distance les canons des arts décoratifs, n'hésitant pas à chercher dans ses volumes une expressivité des formes et des couleurs.

Peut-on créer une image photographique qui index un autre degré du réel ?

ANGELA GRAUERHOLZ I

(Hambourg, 1952, vit et travaille au Canada)

Angela Grauerholz, photographe, participe à la création d'Artexte, centre d'information en art contemporain situé à Montréal. Elle développe une œuvre photographique entre peinture et photographie. Son travail photographique interroge le souvenir et la mémoire collective, afin de susciter l'émotion. Ses recherches sur la mise au point, la lumière et le cadrage lui permettent de réaliser des effets de flou afin de créer des images à l'atmosphère particulière. Son travail présent dans la collection du MUba Eugène Leroy apporte un autre éclairage sur les interrogations que portent les artistes contemporains sur la question du paysage.

Élégie

Le travail photographique d'Angela Grauerholz rappelle les *pictorialistes* américains du début du XXème siècle, tel Alfred Stieglitz. Son regard poétique se porte sur la nature, transformée en image photographique par le biais de la technique. Pour elle, le paysage idéal est l'aboutissement de la construction d'une culture visuelle, de croisements avec la peinture, qui s'est constitué au fil du temps. Dans la pénombre, apparaissent mystérieusement les reflets de lumière sur la mer. Leur forme ondulatoire suggère un mouvement lent, l'indexation du réel. L'image ainsi créée est une émanation d'un réel dont l'aspect spéculaire invite aux songes.

Peut-on figer l'évolution de la lumière sur le paysage ?

FELTEN – MASSINGER I

Christine Felten,
(Mouscron, 1950)

Véronique Massinger
(Bruxelles, 1947)

Christine Felten et Véronique Massinger sont deux artistes belges, qui travaillent ensemble sur le projet **Caméra obscura** depuis 1990. Fascinées par la technique du sténopé, ancêtre de l'appareil photographique, elles réalisent des photographies uniques de paysage grâce à une caravane transformée en chambre noire. Un petit trou laisse passer la lumière qui se projette directement sur la surface photosensible. Cette technique exige un long temps de pose qui peut être de plusieurs heures

pour les sténopés en couleur. Ainsi les ombres ne sont pas nettement marquées, la lumière semble sourde et donne à l'image un aspect fantomatique. Ce dispositif particulier, permet de réaliser une photographie d'un paysage soigneusement sélectionné et capte une image dans le temps long, loin de l'instantané photographique, leur image est une trace du temps et de l'évolution de la lumière dans ce temps donné.

Les paysages de Felten – Massinger permettent de s'interroger sur le passage du temps, sur lumière qui irradie et laisse sa trace.

Ondes...

« Voyez : lumière derrière, lumière devant »

Eugène Leroy, *Eugène Leroy. Peinture lentille du monde*, Leveer Hossmann, Bruxelles, 1979, p.31

3 ONDES, VITRE ET MIROIR

Ondes

Qu'elle est la nature de la lumière ? Corpusculaire, c'est-à-dire assimilable à un corps ou substance ondulatoire, conçue comme un mouvement qui se propage au sein d'un éther ou d'un milieu ?

Le travail de la lumière dans l'œuvre d'Eugène Leroy tente de concilier ces deux conceptions. La position réfléchie de la toile dans l'atelier, le choix d'un éclairage contraire pour positionner le modèle dans une lumière ambivalente dont le rôle est à la fois de faire ressortir la carnation et de faire disparaître la figure, la saturation chromatique de la matière qui brouille le prisme lumineux concourent à faire de la lumière le matériau du peintre.

C'est en fonction de l'éclairage de l'œuvre au moment de son exposition, que la notion de visibilité est expérimentée. La lumière matière est ce qui permet à l'œuvre d'échapper au simulacre. Apportant de nouvelles ombres, points de lumière changeants, le temps de la vision nous engage dans la durée, à capter l'éphémère.

L'importance de la lumière dans l'œuvre d'Eugène Leroy permet un rapprochement avec l'Art photographique.

Pour que l'image se révèle, au moment du développement, le matériau lumineux est savamment dosé afin d'évaluer la quantité d'ombre et de lumière qui participeront à la matérialisation de ce qui fait image. En photographie, la lumière, et l'ombre traquées par l'optique ne sont-elles qu'empreintes sur un support ?

Pour Nadar, la photographie utilise la dimension physique de la lumière :

« Singulier pouvoir de la photographie qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin. »

Pour Roland Barthes, sa nature est sensible, personnelle. La photographie est ce « lien ombilical entre mon regard, l'être et la chose disparue. Quelque chose subsiste du réel après sa disparition sous forme de fragment lumineux : trace, empreinte, dépôt. »

Vitres et miroirs

Le dispositif de création d'Eugène Leroy est complexe, tant dans sa pensée que dans sa mise en œuvre. A l'aune des photographies de Marina Bourdoncle, nous pouvons observer la présence, dans son atelier de deux objets : le miroir et la fenêtre, tous deux utilisés par le peintre pour contrôler l'éclairage de son modèle. Le demi-jour, « *lumière derrière, lumière devant* », est un éclairage artificiel et paradoxal qui prend alors corps physiquement. Le réel apparaît alors autrement, comme jamais vu ou indicible, et c'est ce qui va nourrir son expérience picturale.

Miroirs et fenêtres ont une place importante dans l'histoire de la peinture. Dans son traité *De Pictura*, en 1435-1436, Leon-Battista Alberti, dont le but est de fournir aux peintres un outillage scientifique et optique, interroge ces deux objets.

Le miroir, à travers le mythe de Narcisse est le fondement de la peinture : « C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a du être ce narcissé changé en fleur, car s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les Arts, alors la fable de narcissé convient parfaitement à la peinture. Elle est autre chose que l'Art d'embrasser ainsi la surface de l'eau »

La fenêtre une autre métaphore « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits et qui est moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire »

Ces deux objets impliquent distance, métamorphose, poésie. Pour les artistes, le recours aux objets d'optiques comme interfaces au réel, remettent en cause l'idée d'œuvre simulacre produites par une perception humaine omnisciente. Utilisés dans le processus d'élaboration de l'œuvre, ces objets-outils se glissent parfois dans leur iconographie.

Analyse d'œuvres I



©MUBa Eugène Leroy | Tourcoing-DR

Frise paysage, 1950

Huile sur isorel.

Le paysage semble ne s'affirmer que dans le recours à l'horizontalité de la composition et de la séparation 2/3, 1/3 de son espace. De quel paysage est-il question ?

Des traces de pinceaux horizontales, chargées de rouge carmin et de bleu rois, rythment un premier plan travaillé de façon très spontanée. Ces tensions entre touches verticales et horizontales jouent avec l'accident, les contradictions.

Il laisse visible le choix d'une palette restreinte, le rouge, le jaune et le bleu, intention énigmatique pour un paysage, à partir desquelles, par sa gestualité, étirer, recouvrir, écraser, il obtient leur fusion en tons rompus d'une incroyable richesse et capacité vibrante qui trouve son paroxysme dans la partie supérieure de l'œuvre.

Cette surface disparate, devient masse informe et pourtant évanescence, immensité révélée dans ses modestes dimensions.



©MUBa Eugène Leroy | Tourcoing-DR

Autoportrait, 1967

Huile sur toile.

La figure semble surgir d'un espace sombre, inconnu et sans fond. La composition verticale suit une diagonale, qui relie une zone très claire, faite de jaunes d'ocres et de blanc, posé sur une zone sombre d'un noir pratiquement absolu à une figure de quart violemment éclairée. Le travail du contraste est remarquable dans ses dimensions colorés et révèlent la capacité du peintre à se jouer de la peinture. Les couleurs sont à la fois choisis pour leur rôle identificatoire le jaune pour la lumière, le noir pour l'ombre, le ton rompus pour la chair, mais aussi pour leur capacité à se contredire. L'effet d'amalgame et de fusion se désagrège lorsque, regardé de très prêt, elles semblent se démultiplier à l'infini. La tension créée par l'utilisation d'une lumière éclatante dans la pénombre, son accentuation par le recours au miroir apporte un sentiment de baroque, dans ce moment d'introspection qu'est l'autoportrait.

OUVERTURES I

En quoi la photographie permet- elle de saisir le rôle de lumière dans notre perception du réel ?

ANTOINE PETITPREZ

(Loos, 1961)

Aubépines

Antoine Petitprez développe depuis de nombreuses années un protocole photographique permettant de dévoiler le sujet sous un aspect différent. Un fond noir est placé derrière le sujet, photographie argentique à la chambre photographique. Ce fond noir a pour particularité de placer le sujet choisi hors de tout contexte, ce qui donne à ce dernier une présence et une matérialité unique. La chambre photographique permet des prises de vue avec une grande finesse de détails, et une lumière qui accentue les volumes. Ce protocole élaboré par le photographe est un moyen de chercher à révéler ce qui échappe au regard. Isoler le sujet et le révéler par la lumière.

Les surfaces qui absorbent ou reflètent la lumière permettent elles encore à la peinture de suggérer un ailleurs ?

XAVIER NOIRET-THOME

(Charleville-Mézières, 1971, vit et travaille en Belgique)

La peinture de Xavier Noiret Thomé est synonyme de liberté. Travaillant par cycles, il fait une peinture qui bien que faisant référence aux grands noms de la peinture moderne, n'est pas servile, mais au contraire propose une réponse déroutante. Ne s'enfermant dans aucun style, ni protocole, il revendique le plaisir de peindre. Explorant toutes les techniques, il commence ses toiles par quelques taches, ou un dessin « automatique » qu'il interroge et charge d'une histoire. Il apporte une attention toute particulière à l'accident, à l'imprévu qui lui permet d'explorer de nouvelles possibilités.

Les 4 portraits, dont *XNT (autoportrait)* qui sont présents dans les collections du MUba Eugène Leroy et présentés dans l'exposition, témoignent de ses recherches autour du sujet classique de l'autoportrait. C'est aux Beaux-Arts de Rennes qu'il découvre l'œuvre d'Eugène Leroy qui le conquiert par sa présence, sa matière, mais aussi par sa démarche d'interrogation constante des artistes du passé. Il rencontre l'artiste et passe de longues heures dans son atelier à regarder les œuvres. Le travail de XNT sera par la suite influence par Leroy, la présence des toiles dans leur épaisseur et leur matérialité. Cependant, il a besoin de prendre ses distances avec une œuvre aussi forte que celle de Leroy qui le conduira avoir un geste inaugural : passer à la bombe de peinture chrome des tableaux longuement élaborés, transformant en monochrome, voir en bas relief, des tableaux.

Sont présents dans l'exposition deux tableaux du cycle *Débâcle*, ici Xavier Noiret Thomé joue sur plusieurs plans, la référence aux tableaux de Monet, en particulier *La débâcle sur la Seine*, mais aussi aux débâcles financière et humaines que connaît notre monde contemporain. Ces tableaux réalisés au sol, sont un mélange de « breloques » et de peinture. Sa peinture est la convergence de nombreuses influences, de Monet à Pollock, jusqu'aux nouveaux réalistes. La démarche de Xavier Noiret Thomé interroge la peinture du passé, pour mieux la dépasser par des gestes radicaux, entre iconoclasme et iconophilie.

Peut-on à la fois troubler et révéler la transparence ?

LIONEL ESTEVE

(Lyon 1967- vit et travail à Bruxelles)

Entre Installation et peinture, Lionel Estève développe une œuvre délicate et poétique où l'image et objet se confondent. Les tableaux présentés montrent des points de couleurs vibrants, posés sur le verre en

suspension au dessus du papier blanc. Le jeu de trame crée des effets de perceptions subtils où des formes émergent de la couleur. Ces œuvres faites avec une grande économie de moyen où la touche et la lumière font frémir la couleur.

Le reflet rend-il le monde plus évident ou plus complexe?

ISABELLE ARTHUIS

(Le mans 1969- vit et travail à Bruxelles)

Photographe et vidéaste Isabelle Arthuis réalise des images loin de la prise de vue objective, elle recadre, retourne, inverse, construit des images qui permettent de révéler son rapport au monde. Le paysage est le lieu du sentiment, par la photographie Isabelle Arthuis livre un paysage ressenti, qui devient un paysage abstrait, un tableau photographique. Cette subjectivité du regard assumé lui permet de fabriquer des images.

Les ondes lumineuses peuvent-elles faire image ?

ERWAN MAHEO

(St Brieuc 1968, vit et travaille à Bruxelles)

Son travail l'amène à juxtaposer peinture, photographie, vidéo, sculpture, il fabrique des images, constituant des cabinets de curiosité nous permettant d'entrer sans son imaginaire. Les photographies ici présentées figeant les ondes de la mer, crée des tableaux abstrait ou la frontalité de l'image conduit à réinterroger le sujet qui disparaît pour laisser place à des rythmes de couleurs et de lumières.

Le miroir peut-il refléter ce que l'on ne voit pas ?

EMILIO LOPEZ-MENCHERO

(Mol 1960, vit et travail à Bruxelles)

Cet artiste protéiforme, performeur, créateur d'installation, peintre, interroge l'histoire de l'art et les grandes figures de la peinture moderne, par le biais d'autoportraits détournés. Interrogeant ce qui fait identité, par des jeux de transformation du corps. Créant des effets de mise en abîme, il met en place des images où le corps est confronté à une œuvre ou à un miroir, le spectateur se retrouvant dans la position de l'artiste dans l'œuvre. Le corps de l'artiste reste au cœur de l'œuvre, interrogeant ce qui fait identité, ce qui fait œuvre.

L'architecture peut-elle se mouvoir, la nature peut-elle se figer ?

SEBASTIEN REUZÉ I

(Neuilly sur seine 1970,)

La pratique photographique de Sébastien Reuzé se singularise par la variabilité des ses supports et la diversité des sujets, paysages urbains, paysage ?????, vues d'intérieurs. Par son dispositif il modifie la perception du spectateur sur le paysage, la photo peut être sur adhésif, affiches, bâches, ou autre objets. Ses prises de vue particulière, en contre plongée, en jouant sur la lumière, lui permettent de donner poésie et légèreté, réalisant des images qui peuvent apparaître mystérieuses. Ses photographies permettent de transformer le regard sur le réel, et de déranger les habitudes visuelles.

ANNEXE

Repères biographiques : Eugène Leroy

- 8 août 1910** – naissance à Tourcoing de Eugène Leroy. Orphelin de père à l'âge de un an il est élevé avec sa sœur par sa mère et son oncle abbé, qui sera son tuteur. Il est marqué par une enfance austère et solitaire.
- 1925** – à 15 ans sa mère lui offre la boîte de peinture qui appartenait à son père, ainsi que deux paysages peints par ce dernier. Il dessine et découvre l'œuvre de Rembrandt (photographies en noir et blanc). Il commence à prendre des cours de dessin auprès de Fernand Beaucamp. Il dessine d'après nature.
- 1927** – premier dessin signé et daté : *jeune homme à la vitre*. Il obtient une carte pour dessiner au Musée, où il découvre des dessins de Raphaël et Fra Bartolomeo. Les peintures de Greco, Goya, et Jordaens. Il commence à se forger une culture artistique.
- 1928** – rencontre Valentine, qui deviendra son épouse.
- 1929** – Fait une année de Philosophie au cours de laquelle il fait un voyage à Rome. Il tombe malade, une pleurésie dont il mettra plusieurs années à se remettre.
- 1931/32** – Fréquente l'école des Beaux-arts de Lille, puis l'école des Beaux-Arts de Paris. Dessine à la grande chaumière.
- 1933** – séjour de deux ans à Envoz, sur les bords de la Meuse, après son mariage avec Valentine.
- 1934** – naissance de leur premier fils Eugène-Jean, appelé Géno.
- 1935** – installation à Croix. Eugène Leroy commence une carrière d'enseignant de latin et grec au collège de Roubaix, travail alimentaire qui lui laisse du temps pour peindre.
- 1936** – visite la Hollande et ses grands musées, voit de grands toiles de Rembrandt et découvre Malevitch.
- 1937** – première exposition personnelle à Lille, Galerie Monsalut.
- 1938** – visite de la collection Kröller-Müller, et découverte de Van Gogh. Découvre les tableaux du Prado exilés à Genève.
- 1939** – Eugène Leroy est mobilisé (démobilisé en 1940). Reprend son poste d'enseignant à Roubaix.
- 1940** – (Poste intérim) professeur de cours supérieur de peinture, rencontre son ami René Jacob.
- 1943** – exposition galerie Else Clause, grâce à sa rencontre avec le critique d'art Gaston Dhiel.
- 1944** – naissance de Jean-Jacques.
- 1945** – Eugène Leroy obtient ses certificats d'études supérieurs à l'université de Lille, études latines, littérature française et histoire de l'art.
- 1946** – Séjours de six semaines à Grand Fort Philippe, près de Gravelines, au bord de la mer du Nord. « *La mer de Gravelines fut le lieu fécond où j'ai pris, pour la première fois, conscience d'une réalité vaste qui échappe au motif, où la lumière construit tout.* » cat. Eugène Leroy, galerie Veranneman
- 1948** – 1er séjour à Wissant, au printemps. Il y retournera six ans de suite à la même époque. « *Là, à l'aquarelle, en m'abritant du vent, je faisais la mer que j'avais devant moi* »
Exposition à la galerie Marcel Evrard.
- 1951** – Rencontre Pierre Loeb à Paris qui lui achète une dizaine de toiles.
- 1952** – voyage en Italie, y découvre Giorgione. Voyage à Munich y découvre Klee, et Kandinsky.
- 1953** – rencontre avec Pierre Langlois et le galeriste Lillois Marcel Evrard, qui lui font découvrir l'art africain. Il acquiert des sculptures Dogon, qui seront échangées contre des peintures.
- 1954** – Exposition à Paris Galerie Art-Vivant « correction d'angle », organisée par Charles Estienne.
- 1956** – Voyage en Italie et en Espagne. Première exposition personnelle au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, dirigé par Jacques Bornibus. Exposition Galerie Creuze, Paris.
- 1957** – Eugène Leroy reçoit le prix Othon Friesz. Exposition personnelle au Musée de Dunkerque. Nouvelle Exposition au Musée de Tourcoing.
- 1958** – Eugène Leroy s'installe à Wasquehal. Il installe un atelier dans le grenier, ce nouvel espace de travail aura une incidence sur ses formats.
- 1960** – Rencontre avec le galeriste Claude Bernard, qui exposera le travail de Leroy à deux reprises.
- 1964** – Leroy débute son œuvre gravé.
- 1965** – exposition, galerie Kaleidoscoop, Gand.
- 1966** – exposition galerie Pilote, Lausanne.
- 1968** – Eugène Leroy et son épouse Valentine, rendent visite à leur fils Geno en Afrique du Sud, débute un travail à la gouache sur papier sur grand format.
- 1970** – Eugène Leroy expose à Bruxelles, galerie Emile Vernemann.
- 1972/1974** – Eugène Leroy achève son travail de gravure. Il donne des cours d'histoire de l'art à l'école des Beaux-Arts de Lille. Voyage aux Etats-Unis, (New York, Washington) en compagnie d'une association d'amateurs d'art de Gand. Il y découvre l'œuvre de Rothko.

- 1979** – Exposition personnelle organisée par Jean Leroy, à la FIAC, et dans sa galerie. Décès de Valentine.
- 1980** – Exposition Galerie K, Washington, DC.
- 1982** – Exposition organisée par Jan Hoet, Museum van Hedendaagse Kunst de Gand. Rencontre avec Michael Werner qui suit le travail d'Eugène Leroy depuis de nombreuses années. Rencontre avec Michael Werner à Cologne.
Voyage à La Haye, découverte de Mondrian.
- 1983** – Première exposition chez Michael Werner à Cologne. De nombreuses suivront. Expositions à Hambourg, Vienne, Berlin, Athènes.
- 1985** – Exposition galerie Edward Thorp, à New York, et Richard Fonck à Gand.
- 1986** – Rencontre avec Marina, Exposition galerie Gillepsie-Laage-Salomon de Paris.
- 1987** – Eugène Leroy et Marina, voyagent à Venise.
- 1988** – Rétrospective Eugène Leroy au Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven et au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- 1990** – rétrospective des dessins d'Eugène Leroy au Musée St Croix de Poitiers.
- 1991** – Voyage à Berlin et Dresde. XXIème Biennale internationale de Sao Paulo, sélection française.
- 1992** – **Eugène** Leroy participe à la documenta IX de Kassel.
- 1993** – **Rétrospective** Eugène Leroy Musée d'art contemporain de Nice.
- 1994/95** – Expositions à Paris, Toulouse, Plieux, Munich, Biennale de Venise, Cologne.
- 1996** – Grand Prix National de la peinture. Exposition au domaine Kerguéhennec, Hennin Beaumont, Cologne.
- 1997** – **Exposition** Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Kunsthalle de Bâle, St Rémy de Provence, Ostende, Londres, Cologne, New York.
- 1999** – Eugène Leroy visite l'exposition consacrée aux autoportraits de Rembrandt à La Haye.
- 2000** – Décès dans sa maison de Wasquehal. Rétrospective à Düsseldorf, Exposition à Buffalo, « Hommage à Eugène Leroy » LAM Villeneuve d'Ascq.

– Pour poursuivre la réflexion sur la mer/

La mer, La genèse/

Jusqu'au XIXème siècle et les grandes campagnes océanographiques, ce monde est inconnu.

L'océan infranchissable est un monde inversé donné à voir aux seuls héros et saints. Il est celui du Léviathan, espace du trône de l'antéchrist, menace permanente du chaos. A la fois surface et profondeur il est pour Homère le théâtre de la mort. Domaine de Poséidon, Il est longtemps resté dans le domaine de la peur, habité par des monstres dont les errances sont des topoi littéraires et iconographiques. Au Moyen âge, la mer symbolise le monde changeant et instable, soumis au déluge, celui qui détruit.

Pour Platon et Aristote : de l'océan on ne connaît ni les limites, ni la nature. Jusqu'en 1725, année de parution de *l'Histoire physique de la mer* de Marsigli, on ne sait pas si l'océan a un fond.

Au XVIIème « voir la mer » en tempête, n'est plus la manifestation de la colère de Dieu, mais le mouvement impénétrable d'un inconnu. La confrontation à l'incommensurable, provoque une sensation sublime, une stupeur momentanée de l'âme, rendue incapable de raisonnement. Le vertige de l'illimité fait éprouver à l'homme sa finitude. Il perçoit une horreur exquise face à cet océan qui ne garde pas trace de l'intervention humaine.

Cette approche du paysage qui ne peut être ni aménagé, ni moralisé perdurera jusqu'au XXème siècle ; Selon Gaston Bachelard, « *est-il un thème plus banal que celui de la colère de l'océan ? Une mer calme est prise d'un soudain courroux. Elle gronde, elle rugit. Elle reçoit toutes les métaphores de la furie, tous les symboles animaux de la fureur et de la rage(...) la psychologie de la colère est au fond l'une des plus riches et des plus nuancées (...) L'eau violente est un des premiers schèmes de la colère universelle. Aussi, pas d'épopée sans une scène de tempête. Engloutissement, maelstrom qui aspire les héros d'Edgar Poe.* »

Marine/

Qu'en est-il de la représentation de ce sujet fantasmagorique qui échappe au point de vue fixe et objectif ? Où se situer quand on représente la mer ? Accroché au mat du bateau en pleine tempête comme Turner ? Sur la grève, soumis à la marée avec le risque de se faire retourner par une vague comme Claude Monnet ?

L'évocation de la mer qui s'accompagne des figures antiques de Poséidon ou Amphitrite, issus de l'antiquité, perdure jusqu' à la Renaissance et se poursuit au XVIIIème siècle avec l'œuvre de Poussin ; Le XIXème siècle sera marqué par l'intérêt pour Venus (Cabanel, Ingres), alors qu'en Flandres Van Goyen, (1596-1656) inaugure une approche plus réaliste. Les grands maîtres de la marine, peintres hollandais du XVIIIème, Ruysdael, Backhuisen, Van de Velde développent quand à eux le thème de la bataille navale.

Au XVIIIème, la mer est encore reliée à la question de l'intérêt et du pouvoir, mais il se déplace. Dans l'œuvre de Vernet, Canaletto, Guardi, les ports de commerce remplacent les ports de guerre. Pour les Romantiques, Géricault, Isabey l'océan devient une scène de théâtre le mouvement des flots accompagne le mouvement des âmes: Isabey, *Naufrage du trois mâts Emil*, 1882 ; Théodore Géricault, *Le radeau de la méduse*, 1818-1819.

A l'aube de la modernité, Turner (1775-1851), Courbet 1819-1877 puis Monet 1840-1926 chercheront à être au plus près de l'océan, des témoins maritimes pour la contemplation des regardeurs.

Dans son ouvrage *Territoire du vide*, Alain Corbin, écrit : « *Rivage comme observatoire de la sublime colère des éléments. Ce territoire disponible à l'irruption et au déploiement des catastrophes. la mer est un réservoir de puissance, le rivage n'est pas seulement un observatoire, il devient le lieu où l'homme physiquement éprouve le paysage. Tous les sens sont conviés et pas seulement la vue. Delacroix « l'odeur saline qui enivre ».* »

Le peintre ira jusqu'à subir les assauts de son sujet ; à propos de Claude Monet, Alain Geoffroy écrit : « *Il travaille dans le vent et dans la pluie. Il lui faut être vêtu comme les hommes de là bas, botté, couvert de tricots, enveloppé, ciré à capuchon. Les rafales lui arrachent parfois sa palette et ses brosses des mains. Son chevalet est amarré avec des cordes et des pierres. N'importe le peintre tient bon, et va à l'étude comme à une bataille.* »

La mer comme métaphore/

Dans son ouvrage, *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard, emploie la métaphore de la mer pour aborder la question de la création picturale. Cet espace est « *un laboratoire fertile pour l'expérimentation. Par sa puissante et incontournable association avec la création et la destruction, avec la destinée humaine et le voyage dans l'inconnu, et par-dessus tout par le caractère imprévisible de ses forces naturelles, la mer provoque et nourrit la recherche d'un nouveau langage.* » (...) « *Syntaxe d'un devenir et des choses, cette triple syntaxe de la vie, de la mort et de l'eau (...° disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux.* »

Dans les travailleurs de la mer, Victor Hugo associe le destin et l'effacement, « *Il n'y a plus rien que la mer* ». Pour Baudelaire, la mer est le miroir dans lequel l'homme contemple son âme, « *Méditation solitaire face à l'océan, présience obscure, connaissance directe de la vie intime des éléments* ».

La mer comme motif/

Se mettre face à la mer, c'est abolir tout lien avec le site. La vague de Courbet remplace la plage de Daubigny, elle devient motif et mouvement, sujet-objet qui se dérobe sans cesse. D'apparence fugace, elle met en tension le temps infini du monde et le temps fugitif, sa matière est indéfinissable, entre eau, sable et air. A travers elle, Gustave Courbet développe une réflexion métaphysique : « *C'est en se tenant à la surface irisée que nous comprendrons le prix de la profondeur (...) que nous serons surs d'atteindre l'élément, l'eau substantielle, l'eau rêvée dans sa substance* ».

Claude Monet sous l'influence de Manet et de la gravure japonaise, dans sa série à Etretat de mers agitées, développe une approche synthétique.

BIBLIOGRAPHIE :

- Bernard Marcadé *Eugène Leroy*, La création contemporaine, Flammarion 1994.
- Eugène Leroy *peinture, lentille du monde*, édition Lebeer Hossmann Bruxelles 1979.
- Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art Moderne*, Bordas, 1994

Contact I

Anne-Maya Guérin
Attaché de Conservation
Responsable du Service des Publics
amguerin@ville-tourcoing.fr

Ysabelle Wetzel
Professeur d'art plastique détaché
Ysabelle-marie.wetzel@ac-lille.fr

**Musée des Beaux-Arts
Egène Leroy
Tourcoing**

2 rue Paul Doumer
F-59200 Tourcoing
T+33(0)3 20 28 91 60

contact@muba-tourcoing.fr
www.muba-tourcoing.fr
F+33(0)3 20 76 61 57